JOSÉ RAMÓN CORTINA

ENSAYOS SOBRE EL TEATRO MODERNO

EDITORIAL GREDOS, S. A.
MADRID

ENSAYOS SOBRE EL TEATRO MODERNO

JOSÉ RAMÓN CORTINA

ENSAYOS SOBRE EL TEATRO MODERNO

EDITORIAL GREDOS, S. A.
MADRID

© JOSÉ RAMÓN CORTINA, 1973.

EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 83, Madrid. España.

Depósito Legal: M. 5467 - 1973.

ISBN 84-249-3458-X.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 83, Madrid, 1973. — 3882.

A Tía, Charito, y Mamá, a quienes quisiera tener conmigo; a George y Margaret Beste, que tanto cariño me han dado; y al recuerdo de un hombre ejemplar, el Capitán Cortina.

PALABRAS INICIALES

Este libro es una colección de ensayos sobre importantes figuras y organizaciones del teatro mundial moderno, dos de ellos sobre don Benito Pérez Galdós. La materia cubierta se extiende desde un estudio sobre August Strindberg como precursor de las corrientes principales del teatro contemporáneo, hasta un análisis de la teoría "épica" de Brecht.

Para facilitar la lectura, y dar cohesión y estructura al libro, hemos agrupado los distintos ensayos en tres capítulos, que hemos titulado: *Los teorizantes*; *Los dramaturgos*; y *Los productores*. Como estos campos en realidad se entrecruzan, y hay figuras que están relacionadas con más de uno de ellos, un escritor de la importancia de Bertolt Brecht, y un productor del relieve de Jacques Copeau, por ejemplo, se encuentran en el primer grupo, el de los teorizantes. Esto se debe a que sólo hemos prestado atención a determinados aspectos de su impacto en el panorama del teatro mundial.

Esperamos que la divulgación de los hechos, análisis y teorías aquí expuestos contribuyan de alguna manera al desarrollo y adelanto del arte teatral. Ésta, por lo menos, aunque muy ambiciosa, es nuestra aspiración.

Capítulo I

LOS TEORIZANTES

Si uno trata de señalar las figuras más importantes en el desarrollo del teatro mundial en este siglo, sobre todo desde el punto de vista de la teoría de la producción, los nombres de Craig, Copeau y Brecht vienen en seguida a la mente. Gordon Craig y Jacques Copeau, hermanados, por lo menos parcialmente, al seguir ambos los pasos de Appia y constituir tanto uno como otro una reacción contra los productores naturalistas tipo Antoine, dieron enorme impulso a la idea de que el director es la figura más importante en el arte teatral. Bertolt Brecht, por su parte, aunque también rechazó el realismo fotográfico finisecular, ha tenido una importancia especial al ser el principal propagador (junto con Piscator), así como el más importante dramaturgo, del llamado "teatro épico", que tuviera sus orígenes en el drama expresionista alemán de la segunda década de este siglo.

LA TEORÍA DE LA ACTUACIÓN DE EDWARD GORDON CRAIG

A fines del siglo pasado y comienzos del presente se observó en el teatro mundial un movimiento de rebelión. Entre

las razones que lo motivaron, la más poderosa fue sin duda que a los hombres de teatro de la época no satisfacían ni las formas ni las técnicas de producción utilizadas por el teatro tradicional. El nombre con el que usualmente se designa esta especie de revuelta es el de Nuevo Movimiento Teatral Artístico.

Podían distinguirse dos aspectos o facetas en el Movimiento Teatral Artístico, dos grupos a los que preocupaban distintos aspectos de la producción teatral: uno representado por escritores que buscaban grandes reformas en la estructura del drama, para así liberar a los dramaturgos de las convenciones artificiales y los anticuados métodos que según ellos se usaban en aquel entonces en la construcción del argumento, desarrollo de los personajes y composición del diálogo. La otra faceta consistió fundamentalmente en una protesta contra el método naturalista y pictórico de producción. El nuevo tipo de teatro, en lugar de apoyarse para la creación artística en el desarrollo de los personajes y del argumento, que era en lo que ponían énfasis los dramaturgos, trataba de impresionar los sentidos del espectador, aspiraba a hacer llegar su mensaje estético mediante un vehículo sensual, agradable principalmente al oído y a los ojos. Edward Gordon Craig fue el más importante profeta y propagador de este movimiento estético-teatral, que es el nombre que se daba comúnmente a esta otra fase del Nuevo Movimiento Teatral Artístico.

El concepto que de la producción teatral tenía Craig la convertía en un arte integral cuya aspiración era lograr una creación artística basada fundamentalmente en combinaciones armoniosas de movimiento. Como consecuencia, ponía gran interés en el valor estético del arreglo adecuado en escena de los personajes. Para Craig el arte del teatro no era ni el actor ni el vestuario ni las luces ni la escenografía, sino

más bien la síntesis de todos estos elementos en patrones armoniosos de movimiento. Una producción teatral, según la opinión de Craig, debe parecerse más a un ballet o danza dramática que a lo que uno normalmente concibe como una obra de teatro. Lo esencial en este concepto es que el arte del teatro es el movimiento:

> "Movimiento" he dicho antes, es la raíz de este arte, y cuando el movimiento no sea necesario, se dejará de necesitar el arte de la esencia del movimiento, la vida del mundo habrá terminado. Por movimiento he dicho que me refiero, no a la danza o a la pantomima, sino a algo mucho más maravilloso, mucho más misterioso... de hecho, algo divino, encantador, adorable... e incomprensible. Insto a la familia de los actores a que centren su atención en el movimiento. Ésta es su herencia, su manera más válida de crear el mejor arte del mundo [1].

Para Craig el teatro es un arte visual. Arguye que el literato y el artista del teatro no trabajan en el mismo medio:

> El artista literario se expresa por un medio; el artista teatral por otro. Cada uno posee su propio material y su propia técnica. La atmósfera, el aire de misterio, de bellezas tenues y sutiles que el poeta puede crear con su adorable y hermoso uso de las palabras, que son su instrumento, no pueden ser transportados a la escena con luces, lona y pintura... algún día los literatos se darán cuenta de ello y se alejarán del teatro, contentos de deambular por sus

[1] Craig, *The Music Hall and the Church*, en *The Mask*, VI, julio-abril, 1913-1914, págs. 257-58. Las traducciones, tanto éstas como las subsiguientes del libro, son mías.

> propios y amplios campos; por el momento éste representa para ellos una especie de terreno de Tom Tiddler donde todos están luchando por unos céntimos [2].

Craig concibe el teatro como un arte creativo, más bien que interpretativo, en el cual la figura central es el director, *regisseur*, o Artista del Teatro, como él lo llama:

> Recordarán ustedes que al principio de nuestra conversación les dije acerca de mi creencia de que el Renacimiento del Arte del Teatro estaba basado en mi creencia en el renacimiento del director de escena; y de que cuando él haya comprendido el uso correcto de los actores, la escenografía, las luces, y la danza, y a través de ellos haya aprendido justamente los distintos artes interpretativos, empezará gradualmente entonces a adquirir un dominio total sobre la acción, las líneas, el color, el ritmo, y las palabras... dije entonces que el Arte del Teatro habrá recobrado todos sus derechos y será considerado como un arte creativo, no volverá a ser considerado como un arte interpretativo [3].

El director ideal para Craig es el que pueda diseñar las luces, el utillaje, el vestuario, etc., y sea al mismo tiempo un experto manipulador de actores:

> En mi libro *El arte del teatro* he escrito acerca del mejor director de escena, y en él he mostrado que es la figura más importante de todo el mundo

---

[2] Craig, *Editorial Notes*, en *The Mask*, II, X-XII, 1909-1910, pág. 189.

[3] Craig, *The Art of the Theatre*, Londres, T. M. Foulis, 1905, página 52.

del teatro. Debe, por tanto, ser su meta convertirse en un hombre con tales atributos..., un hombre capaz de producir una pieza..., encargarse de ensayar a los actores y de hacer que comprendan cada movimiento, cada situación...; capaz de diseñar la escenografía y el vestuario, y de explicar a aquellos encargados de constituirlo los motivos por los que se necesitan tal escenografía y tal vestuario..., y capaz de trabajar con los luminotécmicos, y de explicarles claramente lo que de ellos se espera [4].

Para Craig el único artista verdadero es el director; el resto son solamente sus colaboradores. Y en este grupo incluye a los actores:

> Los diseñadores son indiscutiblemente valiosos, pero sin el *regisseur* todos se encuentran perplejos. Sólo cuando el diseñador comprende lo que tiene en mente el *regisseur* podemos decir que está a nuestra disposición todo el potencial de sus diseños.
>
> Es por esta razón que yo siempre he mantenido que es el *regisseur*, director de escena, o productor, el que, si se le da su puesto legítimo de amo de la escena, puede salvar la situación del teatro en Europa y América. Si se le niega su lugar, la decadencia del teatro continuará.
>
> Este *regisseur* es completamente imparcial; no le da primacía al actor estrella, ni a la iluminación, ni a la literatura; no coloca la ópera sobre el drama..., a él lo que le interesa es el Arte del Teatro, si es que hay tal arte. Le interesa la gente de teatro, los

4 Craig, *The Artists of the Theatre of the Future*, en *The Mask*, I, III-IV, mayo-junio, 1908, pág. 60.

> trabajadores, desde Shakespeare hasta Babst; que cada uno ocupe el lugar que le corresponde [5].

Dado que es requisito *sine qua non* subordinar todos los elementos de la producción teatral a los designios de una sola mente, el Artista del Teatro, lógicamente los actores estrellas no tienen lugar en ella:

> Cuando llamo a la señora Duse una persona imposible sólo quiero decir esto: que ella, al no darse cuenta de que hace falta un padre de familia en todo grupo teatral, ha abandonado a la familia y se ha convertido en una persona imposible. Sus poderes eran inmensos, su visión sobrecogedora y sus pensamientos nobles. Pero jugaba este viejo juego del teatro de acuerdo con sus erráticas reglas (por razones que no puedo analizar ahora); y de esta manera se puede contar entre las personas que han demorado el nacimiento del Arte del Teatro [6].

Craig trata de explicar su concepto del Artista del Teatro comparándolo con un titiritero:

> Martin Powell fue un famoso titiritero inglés, el cual empezó a distinguirse por este tiempo [durante el reinado de la reina Ana] y que continuó su carrera de éxitos durante los de Jorge I, Jorge II y Jorge III. Sus poderes tienen semejanza con los poderes que hoy buscamos para el Artista del Teatro, dado que no sólo era el autor de las piezas que re-

---

[5] Craig, *Design in the Theatre*, en *The Mask*, XV, II, junio de 1929, página 58.

[6] Craig, *The Whole is Greater than its Parts*, en *The Mask*, XIII, II, abril de 1927, pág. 50.

> presentaba en su pequeño tablado, sino también el que hacía los títeres, (sabemos de su especial cariño hacia Punch, al cual dio una quijada movible), el que fabricaba el vestuario y el que controlaba cada movimiento y cada gesto [7].

Como resultado de su concepción plástica, objetiva y unificada del teatro, el actor para Craig debe ser como los elementos inanimados: un "material" dúctil, plástico. Argumenta que ello es difícil para el actor, debido a que puede ser influenciado por sus emociones, tendencias, etc. La idea de este actor moldeable tiene la dificultad de que es necesario eliminar de él todo elemento subjetivo, personal, para que así pueda estar en disposición de responder adecuadamente a los deseos del Artista del Teatro.

Las razones por las cuales Craig opina que el actor debe ser completamente dúctil son las siguientes:

> Hemos contemplado en rápida ojeada los diferentes deberes del director de escena [el Artista del Teatro] con respecto a la escenografía, el vestuario y las luces, y hemos llegado a la parte más interesante, que es la manipulación de las figuras en todos sus movimientos y discursos. Se ha expresado asombro de que la actuación, es decir, el discurso y los movimientos de los actores, no hayan sido dejados a su discreción. Pero ...¿es que debe permitirse que lo que ha llegado a convertirse en un modelo único, esencial, se eche repentinamente a perder debido a un acto totalmente accidental? [8].

---

7 Adolph Furst [Craig], "The Artist of the Theatre", en *The Mask*, II, IV-VI, 1909-1910, pág. 76.

8 Craig, *The Art of the Theatre*, págs. 41-42.

Pero este actor títere presenta ciertas dificultades, porque "sienten [los actores] que el titiritero está tirando de sus cuerdas, y eso no les gusta" [9]. "El hombre se inclina por naturaleza hacia la libertad, por lo que lleva en sí mismo la prueba de que como material de teatro es completamente inútil" [10].

La búsqueda de una solución adecuada para este problema dio lugar a su concepto del "super-títere"; a su afirmación de que "el actor debe ser eliminado de la escena", debe ser sustituido por la *Über-marionette* [11].

Craig nunca estableció con claridad la forma, tamaño, y *modus operandi* de este super-títere, sólo insinuó que podía contener dentro de él a su manipulador [12]. Dijo, además, que lo que tenía en mente no era un muñeco zarandeado de un lado a otro en un pequeño escenario, sino el sacerdote-artista de la India y de Egipto [13]. En 1910 expresó su admiración por el actor oriental que había aprendido su lección a la perfección y escondía su personalidad bajo la máscara y la túnica, y había, además, aprendido a apreciar el valor del resultado [14]. Más tarde dijo que el hombre era capaz de convertirse en un instrumento disciplinado, por lo que no era necesario sustituirlo. Lo que hacía falta era un actor que tuviera un dominio perfecto de sí mismo y de sus emociones:

---

[9] *Ibid.*, págs. 44-45.

[10] Craig, *The Actor and the Über-marionette*, en *The Mask*, I, II, abril de 1908, pág. 3.

[11] *Ibid.*, pág. 11.

[12] Adolph Furst [Craig], "The Artist of the Theatre", pág. 74.

[13] Craig, *The Actor and the Über-marionette*", págs. 11-14.

[14] Tao [Craig], *Foreign Notes; Japan: Tokyo*, en *The Mask*, III, IV-VI, octubre de 1910, págs. VII-VIII.

Yo deseo que los actores sean reemplazados por cosas de madera tanto como la gran actriz italiana Duse desea que todos los actores mueran.

¿No es cierto que cuando gritamos ¡Vete al diablo! no queremos en realidad que ello ocurra? Lo que queremos decir es: adquiere un poco de fuego y regresa curado.

Y eso es lo que queremos que los actores hagan (no todos los actores, sólo los malos) cuando decimos que deben ser sustituidos por la *Über-marionette*.

¿Y qué es, me pregunto, este monstruo de la *Über-marionette*? La *Über-marionette* es el actor más fuego interno, menos egoísmo: el fuego de los dioses y los demonios sin el humo y el vapor de la inmortalidad [15].

El actor ideal es por tanto concebido por Craig como una persona completamente objetiva, capaz de eliminar de sí todas las impurezas y defectos que tiene como "material". De ahí que la solución se mantenga igual; tanto la *Über-marionette* como el actor-títere deben ser obedientes, automáticos, sin alma, capaces de ejecutar con exactitud cualquier orden dada por el director —el Artista del Teatro. Al hacerlo, el actor puede representar una nueva forma de expresión por medio del gesto simbólico, en lugar de ser la personificación de una realidad fingida, o la imitación fotográfica de la vida.

La importancia de las teorías de Craig es que, al ser una reacción contra el naturalismo en la escenografía, las luces, el vestuario y la actuación, estimularon el desarrollo

---

15 Craig, *On the Art of the Theatre*, Boston: Small, Maynard and Company, 1924, págs. VII-VIII.

de un nuevo arte: el drama estético, el cual se basa principalmente en el uso decorativo que el Artista del Teatro hace de las líneas, las formas, las masas, el ritmo y el movimiento.

JACQUES COPEAU Y EL "VIEUX-COLOMBIER"

Cuando Copeau hizo su apatición en el panorama teatral francés las ideas en boga eran las del famoso campeón del naturalismo, André Antoine. La ideología de este último fue expuesta en un artículo que apareció en *La Revue de Paris* en 1903 (marzo-abril, págs. 596-612), titulado "Causerie sur la mise en scène" y se basa en los principios de que: A) El arte se identifica con la vida; B) La escenografía tiene una importancia suprema en la producción teatral; y C) La simplicidad en la escenografía se opone a los principios esenciales del arte teatral.

A pesar de que Copeau reconoció los méritos de Antoine, diciendo que era el único maestro del momento: "un hombre sincero, leal y valiente", representó una reacción contra sus principios, así como contra la fórmula realista en general: "Estamos asistiendo... a la decrepitud de la fórmula realista que tan brillantemente y con tanta energía ha sido preconizada por Antoine... Ha venido a la mente de un grupo de artistas que ha llegado el momento de luchar, de rebelarse contra esta decadencia. La idea de fundar el teatro 'Vieux-Colombier' ha surgido precisamente de este pensamiento" [16].

En un artículo titulado "La mise en scène", una especie de manual para el director, Copeau expuso las siguientes ideas:

---

[16] "Jacques Copeau", Encyclopédie Française, XVII (1935), 17-64-4.

A) El escenario debe sugerir y no reproducir: "La tendencia moderna en materia de decoración teatral se inclina hacia la simplificación artística... Se debe evocar, sugerir, más que representar. La parte debe tomar el valor del todo: un árbol en lugar de un bosque, una columna en lugar de un templo".

B) En la producción debe crearse "un universo único, especial, un universo teatral, con su estilo y técnica propios".

En dos conferencias que dio en el Vieux-Colombier, publicadas bajo el título *Souvenirs du Vieux-Colombier,* Copeau desarrolla los siguientes principios:

A) La unidad teatral tiene suma importancia: "El problema de la invención y el de la interpretación deben combinarse dentro de mi espíritu. No debo nunca separarlos... la unidad de la representación debe ser el principio en que debe basarse la renovación esencial, la depuración de la forma dramática" [17].

B) Para que un buen teatro pueda existir es indispensable que haya una escuela de actores: "Tener un lugar para el entrenamiento de los actores es esencial, porque una escuela o laboratorio es indispensable en el teatro, que es tanto un arte como una industria" (*Souvenirs,* pág. 90).

Copeau expresó la mayor parte de sus ideas teatrales en un ensayo: *Un essai de renovation dramatique,* estrechamente conectado con la apertura del "Vieux-Colombier".

[17] París, 1931, pág. 76.

Empieza explicando que representa una reacción contra la práctica teatral comercializada y fosilizada del momento, que ha producido en él un sentimiento de indignación: "Si tuviéramos que expresar con claridad el sentimiento que nos anima... tendríamos que terminar diciendo que es el de *la indignación*. Una industrialización que cínicamente rebaja día a día la calidad de nuestra escena francesa y aleja de ella al público cultivado... sobre todo el desorden, la indisciplina, la ignorancia... una crítica en general halagadora y consentidora... he aquí lo que nos indigna" [18].

Para Copeau el teatro de su tiempo seguía un curso equivocado tanto en la forma como en el contenido, y estaba urgentemente necesitado de disciplina y de honestidad artística: "Porque no tenemos nada que esperar del presente. No debemos contar para nada con lo que existe hoy... Hace falta que haya orientación, disciplina, seriedad, y sobre todo *honestidad*" (*Un essai de renovation dramatique*, páginas 339-340).

En cuanto al repertorio dijo que el "Vieux-Colombier" iba a producir tanto obras antiguas como modernas, pero, en lo que respecta a las primeras, mantiene el principio de que deben ser representadas en la forma en que fueron planeadas por sus autores, y que no deben ser acomodadas a las costumbres y hábitos modernos: "Mas nos guardaremos muy bien de querer renovar, es decir, deformar, el espíritu [de las obras]. Jamás trataremos, bajo el pretexto de que nuestra postura es diferente, de acomodar Molière o Racine a la moda del día" (*Un essai de renovation dramatique*, página 345).

Muestra la importancia que le daba a la producción teatral considerada como un todo homogéneo, así como su opo-

---

[18] *La nouvelle revue française*, septiembre, 1913, pág. 338.

sición a un profesionalismo fosilizado, cuando dice: "Tendremos siempre en cuenta la subordinación del individuo al *ensemble*. Lucharemos... contra todas las deformaciones profesionales, contra el anquilosamiento de la especialización" (*Un essai de renovation dramatique*, pág. 348).

Copeau hace una distinción entre la *mise en scène* y la escenografía. Aquélla representa la totalidad de la producción y es vital y de suma importancia. El *decor* es un elemento de menos importancia, subordinado a la *mise en scène*: "Por *mise en scène* entendemos: el diseño de una acción dramática, el *ensemble* de los movimientos, las voces y los silencios; la totalidad del espectáculo escénico emanando de un pensamiento único que lo concibe, lo arregla y lo armoniza... A esta *mise en scène*, que está estrechamente conectada con la interpretación, dedicaremos mucha atención. A la otra, al decorado y demás elementos accesorios, nosotros no damos mucha importancia" (pág. 350).

Copeau distingue claramente entre la convención escénica y la dramática. Para él la eliminación de la primera no elimina la segunda: "No se deben confundir las convenciones escénicas con las dramáticas. Destruir unas no significa destruir las otras. Muy por el contrario" (pág. 352).

Pero las ideas más importantes de Copeau, las que han tenido más influencia en el teatro mundial, son las que se encuentran en su artículo "Adolphe Appia et l'art de la scène" [19]. Reconociendo haber tomado la mayor parte de estas ideas de Appia, desarrolla su concepción de una escenografía fija y tridimensional (que nació como resultado de las exigencias del primer problema material que se encontró cuando tomó posesión del "Vieux-Colombier": el hecho

---

[19] En *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault*, París, 1955, págs. 93-99.

de que el escenario de este teatro era muy pequeño, y muy poco se podía hacer con él de seguirse las convenciones escenográficas realista-naturalistas de la época). Explica su teoría de la siguiente manera:

A) La *mise en scène* es la materialización de una acción humana, hecha visible por medio de la voz, el lenguaje, el gesto, y los movimientos aislados y en conjunto de los actores, en relación con los distintos planos y elementos físicos de la pieza: "El arte de la *mise en scène* en su acepción más pura no es otra cosa que la configuración de un gesto, hecho visible por la acción viva de los cuerpos humanos y por su reacción ante la resistencia que le oponen los diferentes planos y volúmenes construidos" (pág. 95).

B) Para producir las *chefs-d'oeuvre* sólo se necesita tener una escenografía: "Una acción en armonía con una arquitectura debe ser suficiente para producir las *chefs-d'oeuvre,* si los autores dramáticos saben lo que es un drama, lo que es una escena; si los actores tienen el alma y el cuerpo auténticamente poseídos de la música y la poesía, de la palabra acentuada y el ritmo vivo" (pág. 96).

C) El actor es el elemento más importante de la producción teatral, representa el alma misma del drama: "La subordinación de toda la materia dramática a la elocución mesurada del actor, es decir, al espíritu del drama, que es la voz y el gesto" (página 96).

D) Si se siguen las anteriores premisas hasta sus últimas consecuencias se llega a la concepción de una escena fija construida a base de una escenografía

> permanente y tridimensional, una escenografía concebida como un organismo completo, auto-suficiente (página 97).

El lugar en que representó sus producciones, el "Vieux-Colombier", era un pequeño teatro, adaptado por Francis Jourdain del Salle Athenee Saint-Germain. De la reforma emergió "un pequeño y casto teatro, hecho todo en negro y amarillo, con una cortina verde enfrente de un tablado que ni siquiera el genio y el talento de Jourdain pudo agrandar" [20]. Esta escena era similar a la isabelina, con un *apron*, sin candilejas ni arco de proscenio.

Copeau produjo obras de muy distinto tipo en el "Vieux-Colombier", tales como *Une femme tuée pour la douceur; L'avare; Les frères Karamazov* (adaptada por el mismo Copeau); *Twelfth Night; El tío Vania; Le menteur; Il faut que chacun soit à sa place;* y muchas otras.

Sin embargo, no creo que se pueda hacer justicia a Copeau si uno trata de comparar su teoría con sus producciones. De hacer esto tendríamos que partir del supuesto de que él propugnaba una cierta y determinada fórmula fija que debía ser seguida para producir un teatro de calidad artística y dramática. Pero eso es precisamente lo contrario de su teoría sobre la producción teatral, que era la negación de toda teoría en particular y la aceptación de todas ellas. Era su opinión que uno no debía limitarse a seguir una doctrina determinada, dado que no creía en la existencia de ninguna doctrina que pudiera resistir la marcha del tiempo: "Cualesquiera que sean nuestras preferencias como conocedores y críticos... no representamos una escuela. En esto nos distinguimos de

---

[20] Waldo Frank, *The Art of the "Vieux-Colombier"*, en *Salvos*, Nueva York, 1924, pág. 145.

los productores que nos han precedido... nosotros no sentimos la necesidad de una revolución... Nosotros no creemos en la eficacia [permanente] de las fórmulas estéticas" [21].

Lo que Copeau demostró en las funciones del "Vieux-Colombier" fue que todos los estilos de producción pueden ser representados con éxito con una escenografía muy simplificada, sugestiva, mostrando las posibilidades de su teoría del *dispositif fixe,* o escenario permanente (en contraposición al concepto *still-life* de los realistas), en cuyo marco cualquier escena puede ser representada.

BRECHT Y EL TEATRO "ÉPICO". EL "DISTANCIAMIENTO" COMO TÉCNICA DRAMÁTICA *

Una de las dificultades que hay que afrontar al analizar las teorías dramáticas de Brecht es el hecho de que no pueden ser consideradas como un homogéneo cuerpo de doctrinas, debido a que a lo largo de su vida las cambió de acuerdo con el estilo de sus producciones, dando lugar a controversias bizantinas, como señala Walter Wideli [22].

Brecht escribió *Kleines Organum für das Theater,* el ensayo más importante sobre su teoría "épica", en 1948. En él contradice algunas de sus teorías anteriores. En el prefacio menciona estas últimas y se retracta de ellas:

> La meta era un teatro de la era científica, y cuando sus planeadores encontraron difícil pedir prestado

---

[21] Cltado por Clement Borgal, *Jacques Copeau,* París, 1960, pág. 91.

* Publicado originalmente en inglés, en el *Boletín* del Instituto de Estudios Norteamericanos, invierno, 1968, aunque en forma un tanto más reducida.

[22] Walter Weideli, *The Art of Bertolt Brecht,* Nueva York, New York University Press, 1963, pág. 71.

o robar del arsenal de los conceptos estéticos para mantener la estética de la prensa al alcance de la mano, simplemente amenazaron con "desarrollar una disciplina intelectual sacada de los medios de placer y transformar ciertas instituciones, de centros de placer que eran, en órganos de información" (Notas a *La eminencia y caída de la ciudad de Mahogany*), en otras palabras, abandonar el campo de lo meramente deleitoso [23].

Continúa Brecht más adelante:

> Retractémonos, aunque a mucha gente no le guste, de nuestra intención de abandonar el terreno de lo deleitoso. Anunciemos nuestra intención de mantenernos en este terreno, aunque haya muchos más que lo lamenten. Consideremos el teatro como un lugar de entretenimiento, tal como debe ser considerado en una estética, y veamos qué clase de entretenimiento podemos aceptar [24].

En el primer párrafo dice que el teatro consiste en: "Imágenes vivas de eventos ficticios e históricos que suceden delante de nuestros ojos, entre los hombres, y con el propósito de entretener" [25].

Pero este placer de Brecht es diferente del aristotélico, a causa de que para el Estagirita este efecto o placer se alcanza por medio de la famosa catarsis, que es fundamentalmente emocional. El placer a que se refiere Brecht es similar al

---

23 Bertolt Brecht, *A Little Organum for the Theatre*, trad. Beatrice Gottlieb, *Accent*, XI, 1, 1951, págs. 13-14.

24 *Ibid.*, pág. 14.

25 *Idem*.

que siente un científico cuando descubre un recóndito misterio de la naturaleza. Como él dice:

> Hoy sería posible escribir una estética de las ciencias exactas. Galileo habló de la elegancia de ciertas fórmulas y de la calidad imaginativa de los experimentos. Einstein atribuye un sentido de belleza a la función del descubrimiento. Y el físico atomista J. Robert Oppenheimer alaba la actitud científica, la cual "tiene su belleza y parece ser singularmente adecuada para el hombre" [26].

De acuerdo con Brecht, el drama aristotélico, como él lo llama, trata de crear piedad y terror en el espectador para purgarlo de sus emociones, a fin de que abandone la representación aliviado. Esto se logra mostrando a la concurrencia una ilusión de hechos reales; atrayendo a cada espectador dentro de la acción; y provocando su identificación con el héroe de la pieza hasta el punto de hacer que se olvide de sí mismo. El efecto mágico de la ilusión escénica hipnotiza al público y lo pone en un estado de éxtasis, lo cual Brecht desaprueba abiertamente:

> Si uno mira a su alrededor ve caras inmóviles en una situación peculiar. Tal parece que sus músculos se endurecen fuertemente cuando no están relajados debido a encontrarse extenuados. Estos espectadores tienen poco en común entre ellos cuando están en el teatro. Parecen hombres que están dormidos pero con un sueño intranquilo, porque, como dice la gente acerca de los que tienen pesadillas, están durmiendo de espaldas. Verdaderamente tienen los

---

26 *Idem.*

> ojos abiertos. Pero no miran ni oyen, están transfigurados. Contemplan la escena como si estuvieran hechizados, tipo de reacción que se originó en la Edad Media, que fue la época de las brujas y de los clérigos. Observar y oír son actividades, a veces placenteras, pero esta gente parece que no están haciendo absolutamente nada. Parecen *gente a la que se les está haciendo algo* [27].

Una concurrencia tal abandonaría el teatro aliviada y purgada, pero no transformada. Para Brecht, el teatro tiene una meta diferente, una función más permanente. Debe hacerse pensar a los espectadores, motivo por el cual rechaza la identificación de éstos con los personajes de la obra: Si la atención del público es atraída completamente por el drama, es imposible que medite, que piense.

Brecht no cree que la producción debe tratar de crear una ilusión de realidad, sino que debe tratar de destruirla. Los espectadores no deben creer que están presenciando hechos reales que están sucediendo en ese mismo momento. Más bien deben estar bajo la impresión de que están contemplando la escenificación de eventos del pasado. Y de ahí la razón del término "teatro épico". Brecht quiere que los actores presenten un espectáculo similar al de los *jongleurs* de la época medieval. Tal como los espectadores de *La chanson de Roland* observaban la representación sin pensar o creer que era algo que estaba pasando delante de sus ojos, sino la narración de un evento del pasado, Brecht quiere que los espectadores de hoy estén siempre conscientes del hecho de que están presenciando una historia de algo que pasó antes, en otra parte.

---

[27] *Ibid.*, pág. 22.

El término "épico", en el sentido que Brecht lo utiliza, viene a significar una especie de género narrativo, libre de las limitaciones de tiempo y lugar (que es, según Aristóteles, precisamente la diferencia que hay entre tragedia y poema épico) [28]. Como corolario de esta tesis que convierte al teatro en una narración, Brecht desarrolla su teoría de "distanciamiento" (*Verfremdung*). El espectador debe contemplar la obra objetivamente, debe estar separado de los personajes de la acción y deben serle éstos extraños. De ahí el término "distanciamiento".

A fin de conseguir el alejamiento o separación del público de la representación y de los personajes, el teatro épico utiliza una técnica especial. Elementos generalmente secundarios, subordinados a la producción total, como la escenografía y la música, en lugar de funcionar como elementos auxiliares, mantienen su independencia y se convierten en unidades autónomas a fin de crear una nota discordante y evitar así la ilusión de realidad, alejando con ello al espectador de la obra. Veamos cómo se logra esto en *Madre Coraje:* Esta pieza está escrita en 12 escenas, y dado que la tercera tiene cuatro partes, hay unos doce *black-outs* o apagones durante la producción. Estos *black-outs* interrumpen la acción, y, como consecuencia, el público no puede sentirse integrado, identificado, ni con los personajes ni con la acción. A más de esto, 10 de las escenas son unidades autónomas; las escenas 11 y 12 están conectadas en el tiempo; y las cuatro partes de la escena tercera están enlazadas entre sí. De esta manera, teniendo la obra 10 escenas individuales, cada una de las cuales puede ser representada como una pieza en un acto, el público no puede ser atraído hacia el espec-

---

[28] Aristóteles, *Poética*, Nueva York, Hill & Wang, 1961, págs. 61-62.

táculo de la misma forma que lo está en los dos o tres actos de un drama psicológico moderno.

Otro efecto que produce distanciamiento es el de los comentarios anti-religiosos como "Cada vez que un soldado ve una cara bonita hay otra puta en el mundo, particularmente si el soldado es católico". Cuando el capellán le dice a Madre Coraje: "Estamos en las manos de Dios", ella le responde: "Espero que no estemos tan desesperados".

Otro efecto distanciador es la narración antes de cada escena, ya sea proyectada en una pantalla por medio de diapositivas, o hecha por un narrador, de lo que va a pasar en la escena. De esta manera es eliminado o suavizado enormemente uno de los elementos fundamentales del drama convencional, que es el *suspense:* el protagonista con un objetivo no logrado por determinados obstáculos. Por ejemplo, en la escena sexta dice la narración que la precede: "Hay conversaciones acerca de héroes de guerra y de la duración de ésta. El capellán se queja de que su talento se está desperdiciando, y Katrin obtiene las botas rojas", lo cual no es más que un resumen de lo que sucede en la escena que sigue.

El mismo personaje Madre Coraje es en cierto modo un factor separador, debido a que el espectador está acostumbrado al drama convencional en que la figura del protagonista es atractiva.

El último elemento distanciador que queremos mencionar es la partitura de la obra, tal como fue compuesta por Paul Dessau, que es una música estridente y cacofónica. El público no sale del teatro entonando las melodías que oyó en la representación. Lo que dice Paul Dessau, el compositor, sobre la música se explica por sí solo:

La orquesta consiste en siete músicos. Los martillos del piano tienen amortiguadores para que suenen como los de una espineta o quizás una comparación mejor, como una guitarra gigante. Combinado con un acordeón, dos flautas, una trompeta casi siempre con sordina, y los instrumentos de percusión, este piano arreglado creará el tipo de sonido adecuado para esta obra. El público tendrá la impresión de que está oyendo una versión nueva de viejas y conocidas tonadas [29].

Lo que hacen todos estos elementos distanciadores es recordarle constantemente a la concurrencia que está en un teatro, para que de esa manera piense acerca de lo que quiere decir la obra, trate de encontrarle un significado.

La destrucción de la ilusión escénica no es una meta *per se* del teatro épico, pero esta separación entre los espectadores y los personajes hace que aquéllos contemplen a éstos con un espíritu crítico, encontrando así distintos, nuevos, viejos temas conocidos, creando con ello nuevas ideas con respecto a los problemas vitales del hombre.

El actor en el teatro épico tiene que utilizar una técnica especial, debido a que la base de la teoría de Brecht sobre la actuación es que el actor no debe considerarse como alguien tomando el lugar de otra persona, sino como alguien narrando lo que hizo otro, relatando eventos que ocurrieron en el pasado [30]. Un teatro que trata de evitar la identificación de la concurrencia con los personajes no puede permitir ninguna identificación entre el actor y el personaje que está representando. Dice Brecht:

---

[29] Apéndice a *Madre Coraje*, en *The Modern Theatre*, ed. por Eric Bentley, Garden City, 1955, pág. 325.

[30] Brecht, pág. 28.

> Para producir distanciamiento el actor tiene que olvidar todo lo que ha aprendido para hacer que el público se identifique con su creación. Dado que su intención no es poner al público en trance, él tampoco debe ponerse en trance [...] Inclusive cuando haga el papel de una persona poseída, él no debe parecer poseído [31].

Otra diferencia entre el teatro de ilusión y el teatro épico es que en aquél el actor trata de identificarse plenamente con el personaje que está representando, y sólo cuando esto es conseguido se entabla una relación entre los distintos personajes. El teatro épico no presta ninguna atención a los conflictos internos de los caracteres. Dice Brecht:

> El actor debe aprender su papel al mismo tiempo que los demás actores aprenden el suyo; debe construir su personaje junto con los otros actores, porque la unidad social más pequeña no es un ser humano, sino dos. También en la vida real todo es a base de relaciones recíprocas [32].

De esto se colige que lo importante es el argumento y no los personajes. Como dice Brecht: "Todo depende del argumento. Es el corazón de la representación teatral" [33].

Podríamos preguntarnos si las producciones del propio Brecht se ajustaron a su teoría del distanciamiento.. He aquí algunos comentarios de críticos que vieron su producción de *Madre Coraje:*

---

31 *Idem.*
32 *Ibid.*, pág. 32.
33 *Ibid.*, pág. 35.

Kenneth Tynen, en el *New Yorker,* dice: "En dos momentos seleccionados muy cuidadosamente fue ella [Helene Weigel] conmovedora en modo extremo. Primero en el mudo grito causado por el dolor que la traspasa cuando el hijo es ejecutado. La segunda vez es cuando, para evitar incriminarse, pretende que no reconoce el cadáver de su hijo. Camina hasta la camilla, con una sonrisa fingida y helada que no se va de su cara hasta que no ve e inspecciona el cuerpo, mueve la cabeza en gesto negativo, y retorna a su asiento al otro lado del escenario. En ese momento se vuelve al público, el cual puede ver por un instante un rostro agotado, como de piedra, agobiado por una pena inmensa".

Victor Wittner dice, en *Theatre Arts:* "Con todo su cinismo, *Mutter Courage* es un retrato conmovedor, a menudo con un humor sutil, a menudo con un diabólico significado oculto, a menudo con un cierto fatalismo, pero a menudo también con una simplicidad pura y humana. Y lo que más nos conmueve es que el paralelo con los eventos de hoy día, el reconocimiento de que todas las guerras son iguales, de que una miseria siempre conduce a otra, es una cosa horrenda".

Harold Clurman, en *The Nation,* dice: "Comienzo mi reportaje sobre el teatro de Brecht de esta manera porque el mismo Brecht, así como muchos de sus admiradores, ponen tanto énfasis en la naturaleza didáctica, no sentimental, demostrativa, de este arte. Lo primero que quiero señalar es que encontré *Madre Coraje y sus niños,* quizás la mejor

obra de Brecht, muy conmovedora, aunque Brecht trata de mantener su representación desapasionada y fría —evitando sistemáticamente efectos como clímax, *suspense*, tono—, el efecto final es indeleblemente vívido y emocionante. Pero, y no puede ser repetido demasiado, todo esto [lo que produce distanciamiento] no hace el drama menos conmovedor".

En otros artículos dice Clurman: Mucho —demasiado— se ha escrito acerca de las teorías de Brecht... lo que más me ha impresionado al ver la producción de *Madre Coraje* por el Berliner Ensemble... fue lo inútil que es hablar tanto de ellas en vista de la producción en sí.

Lo primero que uno reconoce en las producciones de Brecht es su realidad; una realidad que crece hasta envolverlo a uno totalmente. "El propósito de estos procedimientos técnicos [elementos distanciadores] es producir un estado mental contemplativo y crítico a fin de que el público pueda juzgar serenamente los eventos que observa. El público debe ser persuadido, no seducido. Esto no debe guiar al lector a creer que una pieza tal no es absorbente, o que no crea emoción. Esta se evoca —*Madre Coraje* afecta mucho—, pero es una emoción de naturaleza distinta de la que generalmente se busca en el teatro. Es de un tipo clásico: elevada, profunda, pero no lacrimógena.

Quizás, pues, Robert Bolt tenga razón cuando dice, en el prefacio de *a man for all seasons*:

El estilo que en última instancia fue utilizado por mí fue una versión adulterada del que se asocia hoy en día con Bertolt Brecht. Éste no es el lugar de discutir este estilo con amplitud, pero me parece que en cierto modo el estilo practicado por Brecht difiere del estilo enseñado por Brecht, o que nos han enseñado sus discípulos. Quizás ellos sean más papistas que el Papa. O quizás había algo demoníaco en Brecht, el artista, que no podía ser refrenado por Brecht, el maestro [...] Me inclino a pensar que simplemente Brecht fue un artista verdadero, de corazón, y que la vida es complicada y ambivalente. De todas formas, estoy de acuerdo con Eric Bentley cuando dice que el verdadero efecto del distanciamiento es hacer a la concurrencia *reculer pour mieux sauter*, es profundizar, no evitar, su participación en la obra.

Sobre lo que no hay duda es que las teorías de Brecht, ya sean la racionalización de sus propias experiencias, o el resultado de la aplicación de un análisis lógico y asentado sobre premisas sólidas, han jugado un papel importante en la renovación del teatro y en la búsqueda de nuevas y revitalizadoras fórmulas; y, al mismo tiempo, han ayudado a liberar la escena de muchas de las convenciones realistas.

Capítulo II

Los dramaturgos

Con excepción hecha de Jacinto Benavente, al que quizás debamos considerar como una figura del siglo XX (su primera obra, *El nido ajeno,* se estrenó en 1895), no creo que el siglo XIX español produjera un dramaturgo que esté más cerca, en cierto sentido, a las fórmulas estéticas de hoy que Don Benito Pérez Galdós. Aunque su mayor fama, como todos sabemos, se debe a su producción novelística, que fue sin lugar a dudas el campo en que más se destacó, no debemos olvidar que *Realidad* (1892), es el primer drama realista de calidad estrenado en España. Pero Don Benito era novelista antes que nada, y por eso muchas de sus obras teatrales son dramatizaciones de sus novelas. A ellas se refieren dos de los ensayos de este capítulo. Dos de los otros dramaturgos de que tratamos en esta sección no necesitan presentación: Strindberg y O'Neill. Aquél, junto con Ibsen, es una de las figuras cimeras del teatro moderno. Éste es indiscutiblemente el mejor dramaturgo que los Estados Unidos ha producido. *Street Scene,* de Elmer Rice, abstracción hecha de sus valores intrínsecos, tiene una importancia especial: muestra cuán difícil es la apreciación de un drama

a través de su lectura. Esta obra, despreciada por muchos productores profesionales, tuvo sin embargo, un éxito extraordinario, demostrando una vez más lo difícil que es "leer" un espectáculo.

AUGUSTO STRINDBERG COMO PRECURSOR DEL TEATRO MODERNO

Desde 1920 en adelante ha ido aumentando el número de críticos teatrales que opinan que Augusto Strindberg ha influenciado la escena moderna más que ningún otro dramaturgo. Eugene O'Neill abiertamente le rindió tributo llamándolo el "precursor de todo lo que es moderno en nuestro teatro presente" [1]. Sean O'Casey dijo: "Strindberg, Strindberg, Strindberg, el más grande de todos" [2]. John Gassner, el fallecido crítico teatral, consideró a Strindberg no sólo el padre del drama psicológico moderno, sino también del drama expresionista [3]. Nos proponemos analizar la certeza de estas afirmaciones.

Augusto Strindberg nació el 22 de enero de 1849, en Estocolmo, Suecia. Su padre, Carl Strindberg, fue un comerciante que recibió una buena educación, pero su madre, Ulrica Norling Strindberg, fue una sirvienta antes de casarse, y como tal no tuvo a su alcance los medios para tener una buena educación. Esta unión de un hombre de la clase media, de la burguesía, con una mujer de una clase mucho más humilde parece que produjo un cierto efecto en la vida

---

[1] Citado por Elizabeth Sprigge, ed., *August Strindberg Plays*, Chicago, 1962, pág. XIII.

[2] Citado en *Modern Scandinavian Plays*, pub. por The American-Scandinavian Foundation, Nueva York, 1954, pág. 7.

[3] Citado por Franklin S. Flaf en *Strindberg*, Nueva York, 1959, pág. 11.

de Strindberg. De acuerdo con Elizabeth Sprigge, en la introducción a su obra *August Strindberg Plays*, dice que "defendió la causa de los oprimidos, y al mismo tiempo deploraba la ignorancia y credibilidad de las clases trabajadoras, y sentía que él no pertenecía a ninguna clase determinada" [4]. Strindberg estudió en diversos colegios públicos y luego se matriculó en la universidad de Upsala, pero no tenía bastante dinero para terminar sus estudios y tuvo que salir de allí sin ningún título. Cuando dejó la universidad tuvo diversos empleos, trabajando como crítico de arte, actor, periodista y telegrafista. En 1875 se casó con la actriz Siri Von Essen, pero este matrimonio sólo le dio unos pocos años de felicidad, terminando en divorcio. Strindberg se casó tres veces, pero no fue muy feliz en ninguno de sus matrimonios. Según Sprigge "él esperaba de cada una de las mujeres de las que se enamoró que fuera no solamente su esposa, sino también su querida, y la madre de sus hijos, e inclusive que fuera también su madre" [5]. Su extraña actitud con respecto a las mujeres se hace notar en muchos de sus dramas.

Strindberg empezó su carrera literaria cuando era un estudiante en la universidad de Upsala. Uno de sus primeros dramas, *El bandido*, logró que el rey le concediera una beca. Pero su primera pieza meritoria es según la mayoría de los críticos *El maestro Olof*. En 1879 su primera novela, *El cuarto rojo*, hizo que le empezaran a llamar "el Zola sueco", cosa que él combatió abiertamente, porque aún no conocía la obra del novelista francés. Por esta época terminó sus dos volúmenes de cuentos titulados *Casados*, que analiza las

---

[4] Sprigge, pág. VII.
[5] *Ibid.*, pág. X.

relaciones maritales, y que por primera vez muestra lo mucho que le disgustaban las mujeres.

Hacia 1880 Strindberg empezó a leer las obras de Darwin, Kierkegaard y Brandes. En 1883 leyó el ensayo de Zola *El naturalismo en el teatro,* y sintió el ardiente deseo de escribir un drama siguiendo los preceptos naturalistas. Entre 1883 y 1888 Strindberg estableció su reputación como un dramaturgo de valía en el panorama del teatro europeo con obras naturalistas como *El padre, La señorita Julia, Los acreedores* y *El más fuerte.* En 1886 su autobiografía, *El hijo de una sirvienta: La historia del desarrollo de un alma entre 1849 y 1867,* hizo aún más claro que era un escritor que seguía los criterios pesimistas y materialistas de los naturalistas [6].

En 1889 Strindberg trató de crear un teatro experimental en Estocolmo, pero desafortunadamente no pudo llevar a cabo este proyecto. Sin embargo, escribió para el mismo seis piezas en un acto, las cuales tituló *Dramas de la vida cínica.* Esta colección incluye *Débito y crédito, El primer aviso, Jugando con fuego, El amor de madre, Antes de la muerte* y *El interés.* Todas estas piezas contienen elementos de pesimismo y un amargo descontento con la vida. La poca o ninguna felicidad que tuvo en sus matrimonios, aducen los críticos, fue la fuente de inspiración de estas obras [7].

Después de divorciarse de Siri en 1891, Strindberg se casó con Frida Uhl, una periodista austríaca, pero esta unión duró menos de un año. Cuando se separaron, Strindberg se fue a París, donde vivió en pequeños hoteles en la orilla izquierda del Sena. Este alejamiento del mundo también lo separó de los escritores naturalistas y provocó que comenzara

---

[6] Borge Gedso Madsen, *Strindberg's Naturalistic Theatre,* Washington, 1962, pág. 37.

[7] Klaf, págs. 94-100.

a escribir sus obras expresionistas. Estos años de París, de 1893 a 1898, produjeron un cambio en su manera de pensar. Su novela *Inferno, el diario de un alma en el infierno*, describe todos los fenómenos psíquicos que experimentó durante está época [8]. Sus opiniones religiosas cambiaron también totalmente, y de ateo que era se convirtió en creyente. Su nueva fe la expuso en su drama *Hacia Damasco*, que muchos críticos consideran su primera obra expresionista.

En 1901 Strindberg se casó por tercera vez, en esta ocasión con una actriz noruega, Harriet Bosse. Nuevamente tuvo problemas matrimoniales, razón por la cual esta unión tampoco duró mucho. Volvió otra vez al tema de la infelicidad y la miseria del matrimonio y escribió varias piezas, siendo las más famosas *La danza de la muerte* y *El drama del sueño*. De acuerdo con Carl Dahlstrom, esta última obra "demandaba que los críticos le prestaran atención como una nueva forma dramática, en lugar de tratar de alabarla o condenarla de acuerdo con los cánones y criterios tradicionales" [9].

Strindberg volvió a Suecia en 1907 y estableció un teatro de arte que llamó "El Teatro Íntimo", para el que escribió varios dramas de cámara. Entre estas obras están: *Tiempo de tormenta, La casa quemada, La sonata fantasmal* y *El pelícano*. Strindberg se refiere a estas obras como sus "últimas sonatas", debido probablemente a que cuatro de ellas tienen que ver con la muerte. Son descritas por Sprinchorn como "el punto de vista de un hombre que está listo para morir" [10]. Estos dramas tienden a mostrar la muerte como una manera de salir de este mundo desagradable, como

---

[8] Sprigge, pág. X.

[9] *Strindberg's Dramatic Expressionism*, Nueva York, 1965, pág. 176.

[10] Evert Aprinchorn, ed., *The Chamber Plays*, Nueva York, 1962, página XV.

un escape hacia una vida mejor. *La sonata fantasmal* es considerado como el mejor de sus dramas de cámara.

La última obra teatral de Strindberg, *La gran carretera,* fue escrita en 1909, y estrenada en "El Teatro Íntimo" en 1910. Arvid Paulson, en su prefacio a la pieza dice:

> El drama en sí es una especie de epílogo tanto para los primeros dramas realistas de Strindberg como para sus obras místicas. Hay una nota de resignación en las escenas de *La gran carretera,* pero las notas de aspiración y protesta interrumpen los interludios líricos. *La gran carretera* está escrita parcialmente en prosa y parcialmente en versos yámbicos libres [11].

Strindberg murió tres años después de escribir *La gran carretera.* Sin embargo, el período más influyente de sus obras todavía no había llegado. Entre 1913 y 1915, fueron hechas en Alemania no menos de 1035 representaciones de 24 de sus obras. Los críticos hoy creen que el auge del drama expresionista alemán de esta época puede ser atribuido a estas producciones. Vemos pues a Strindberg como un escritor de importancia tanto del movimiento realista-naturalista como del movimiento expresionista. *La señorita Julia* y *La sonata fantasmal* son dos de sus obras que pertenecen a estos dos movimientos.

Al analizar *La señorita Julia* como drama naturalista es importante tener en mente las teorías de Zola y la influencia que tuvieron en Strindberg. Zola se había convertido en figura importante del panorama teatral con su crítica dramática y con la dramatización de su novela *Thérèse Raquin.* En el prefacio a esta obra Zola discute su nueva

---

[11] Citado en *Modern Scandinavian Plays,* pág. 11.

fórmula para el drama en la cual pone énfasis en la completa libertad que tiene el dramaturgo con respecto a las fórmulas dramáticas. En *Le naturalisme au théâtre*, escrito en 1881, Zola condena las piezas *bien faites* y el "decadente andamiaje del drama de ayer" [12].

Borge Gedso Madsen sumariza los principios de Zola acerca del drama de esta manera:

> El novelista y el dramaturgo naturalista deben observar la realidad muy de cerca y plasmarla en sus obras en una forma cuidadosamente documentada. Al crear los personajes, el naturalista, usando un enfoque científico, debe señalar cómo el personaje es determinado por las fuerzas del medio ambiente y de la herencia y para hacer su caracterización con valor científico, debe utilizar los resultados de investigaciones fisiológicas y psicológicas. En el drama naturalista una escenografía realísticamente construida debe tener la misma función que el medio ambiente realísticamente descrito en la novela. Además, Zola opina que la estructura del drama naturalista debe ser simple y concentrada, criticando las largas exposiciones y las complicadas intrigas de los dramas románticos y de las piezas *bien faites*. Recomienda que los dramaturgos naturalistas deben imitar a los dramaturgos clásicos en cuanto al retrato psicológico de los personajes, la simplicidad de la estructura y los conflictos. Finalmente, Zola insiste en la naturalidad en la escenografía, la actuación y la dicción. Su definición de la llamada "nouvelle formule" para el

12 Citado en Mordecai Gorelik, *New Theatres for Old*, Nueva York, 1962, pág. 122.

> drama naturalista puede ser sintetizada en los tres principios de "faire vrai, faire grand y faire simple" [13].

Augusto Strindberg trató en sus dramas naturalistas de seguir los cánones de la nueva fórmula de Zola. En *El padre,* "elimina todo lo que no es esencial, todo lo que es externo, y se concentra en el análisis psicológico de la lucha entre Laura y el Capitán" [14]. Zola, sin embargo, no creyó que Strindberg había desarrollado sus personajes mostrando propiamente el efecto de la herencia y del medio ambiente. En una carta a Strindberg, le explica que los personajes son "irreales y abstractos" [15]. *La señorita Julia* fue la única pieza de Strindberg en la cual siguió al pie de la letra los cánones de Zola. En esta obra vemos un medio ambiente bien definido que determina la personalidad de los personajes. Tanto Jean como Julia tienen largos parlamentos en los que explican cómo la herencia y el medio ambiente han tenido una gran influencia en su vida. La unidad y concentración de la obra es extrema, al no estar dividida en actos. Strindberg, sin embargo, da en esta obra a los actores (y también al público) varios momentos de descanso usando para ello la pantomima, el monólogo y el ballet [16].

Strindberg escribió un prefacio para esta obra donde analiza cuidadosamente a los personajes. Considera a Julia como un "personaje moderno" así como la "reliquia de una nobleza de viejo guerrero que ahora está siendo suplantada por una nobleza de nervios y de cerebro" [17]. Explica que

---

[13] Madsen, pág. 13.
[14] *Ibid.*, pág. 69.
[15] *Ibid.*, pág. 58.
[16] August Strindberg, citado en Sprigge, pág. 70.
[17] *Ibid.*, pág. 65-66.

"Inclusive si el padre hubiera decidido no vengarse, la hija se hubiera vengado a sí misma debido a ese innato o adquirido sentido del honor que las clases superiores han heredado" [18]. Julia no podía vivir sin honor y por eso "sentimos simpatía por alguien que se suicida porque ha hecho algo innoble" [19]. Strindberg, sin embargo, nos prepara adecuadamente para el fin trágico de Julia mostrándonos la influencia de una niñez infeliz y de una sociedad que no se compagina con su carácter.

La contrafigura de Julia es Jean, descrito como un "constructor de razas", un hombre de muy marcadas características, poniéndose mucho énfasis en sus bien desarrollados sentidos del olfato, el gusto y la vista [20].

Es interesante notar que Strindberg crea a Jean con la misma ambivalencia que Julia. Sexualmente Jean es el aristócrata por su fuerza, su sensualidad y su habilidad para tomar la iniciativa. Pero al mismo tiempo es un esclavo que tiene miedo de su señor y que tiene supersticiones que no le dejan actuar. Este personaje es creado muy objetivamente, poniéndose mucho énfasis en la importancia de la herencia y del medio ambiente en la formación de su carácter.

Strindberg parece darnos a entender que la herencia y el medio ambiente también han tenido mucha influencia en la personalidad de Kristen. Ella es "una esclava femenina, servil y descuidada frente al fuego de la cocina, llena de ideas morales y religiosas que tienen en ella la doble función de ser su excusa y su *scape-goat*. Ella va a la iglesia por ser ésta la manera más rápida y fácil de descargar su conciencia del peso de su continuo robar las cosas de la

---

18 *Idem.*
19 *Ibid.*, pág. 66.
20 *Ibid.*, pág. 67.

casa, y de esa forma convencerse a sí misma de que no es culpable de nada" [21].

A pesar del hecho de que Strindberg destruye a Julia, no hay en realidad ninguna circunstancia que en especial podamos señalar como la que ha causado la tragedia. Él cree que "no había echado la culpa enteramente ni a lo que Julia heredó de su madre, ni a sus condiciones físicas en el momento de los sucesos, ni a una falta de moral. Yo no he dado un sermón moral en ausencia de un sacerdote, yo le dejo eso al cocinero" [22].

A pesar de que el drama sigue las teorías naturalistas de Zola, pueden verse en él elementos que indican que Strindberg ya estaba experimentando con el uso del símbolo. La campanilla, las botas y los guantes del conde son símbolos del poder de éste sobre Jean, y al principio de la pieza el episodio en que el perro de Julia tiene unos amoríos con un perro no tan "aristocrático" funciona como símbolo de la acción principal. La muerte del canario por Jean sirve de presagio simbólico para el final de la pieza. De todas formas, en sus otras obras de este período, Strindberg parece haber jugado con la idea de alejarse de las doctrinas naturalistas de Zola, por lo que no podemos considerarlo como un epígono total y absoluto del autor de *Nana*. No debe, por tanto, tomarnos por sorpresa el cambio tan grande que representa el salto de *La señorita Julia* al drama expresionista *La sonata fantasmal*.

Pero antes de que intentemos analizar *La sonata fantasmal* como manifestación primera y muy importante del drama expresionista, creo que debemos definir o explicar qué entendemos por este término, ya que tiene diversos sig-

---

21 *Ibid.*, pág. 68.
22 *Ibid.*, pág. 64.

nificados (en pintura, por ejemplo, o en la misma literatura en general). Cuando hablamos de expresionismo nos referimos específicamente al movimiento que se desarrolló en Alemania tanto en la literatura como en la pintura entre los años de 1910 y 1920. Pero ya en 1902, en su prefacio a *El drama-sueño,* Strindberg había dicho:

> Cualquier cosa puede pasar; todo es posible y probable. El tiempo y el espacio no existen. En el fondo insignificante de la realidad, la imaginación diseña y teje nuevos modelos; un conjunto de memorias, experiencias, fantasías libres, cosas absurdas e improvisaciones [23].

Según John Gassner, Strindberg "fue el primero que tocó la nota de la teoría expresionista en el teatro" [24].

Carl Dahlstrom trata de definir los varios elementos del expresionismo relacionándolos con las obras de Strindberg. Cree que el expresionista está tratando de encontrar su expresión interior y tiene que volverse hacia sí mismo para hacerlo. La subconsciencia juega un papel importante al tratar el expresionista de encontrar significado a todo lo que está pasando dentro de su *ego*. A él sólo le interesa la esencia del ser.

Dahlstrom continúa su discusión explicando que el expresionismo no es comparable con la ciencia sino con la religión y la filosofía. Es un tratar de encontrar valores espirituales sin apoyarse en la teología o las convenciones; explora la subconsciencia y las experiencias internas en forma parecida a un sueño. Un recurso que parece encontrarse

---

[23] Citado en John Gassner, *Form and Idea in Modern Theatre,* Nueva York, 1956, pág. 118.

[24] *Idem.*

en todo drama expresionista es el uso de personajes tipos. Otros recursos bastante regulares son los monólogos y los apartes que fueran abandonados por los realistas. Es lógico que los utilizaran, al ser el propósito de estos elementos ayudar a expresar nuestra realidad interior.

Concluyendo su discusión Dahlstrom señala que el elemento de la distorsión es como una ley fundamental para el drama expresionista. Por medio de ella la realidad exterior es modificada, al no ser reflejada "fotográficamente"; pero el expresionista mantiene que la subconsciencia tiene más potencial para representar la verdad. Añade que en el drama expresionista la continuidad de la acción y del tiempo se pierden al ser construido como si fuera un sueño [25].

Debemos tener en cuenta que Dahlstrom estaba analizando el movimiento expresionista, no se limitaba al estudio de la obra de Strindberg. Sin embargo, la mayoría de los elementos que hemos señalado fueron introducidos por Strindberg, e indiscutiblemente éste tuvo una influencia muy grande en el susodicho movimiento.

Las tres escenas de que se compone *La sonata fantasmal* corresponden a los tres movimientos de una sonata. El lugar de la acción va desde la calle, enfrente de una elegante casa, a un salón de la casa; pasa de ahí a una alcoba simbólica y luego a la Isla de la muerte [26]. El simbolismo de este arreglo es aparente. En la primera escena las fuerzas en lucha son enfrentadas: Hummél "que se alimenta de almas humanas", de un lado, y el estudiante que salva almas del otro. Vemos los residentes de la casa, los cuales están como encadenados en una telaraña de mutua culpa y decepción, y que se proyectan como meros tipos sin características individua-

---

25 Dahlstrom, págs. 1-90.
26 Sprinchorn, pág. XX.

les. El estudiante lo que ve es la realidad observada y es temporalmente engañado creyendo que es la verdadera realidad.

En la segunda escena estamos dentro de la casa y vemos que la elegancia del exterior no se corresponde con el interior. Hummel se revela como un destructor de almas humanas, como un "chupador de sangre" [27]. Él revela toda la culpa y la decepción antes de que la momia exponga que es un criminal. El estudiante ahora reconoce que la fachada de realidad ha sido destruida y se vuelve hacia la muchacha para tratar de encontrarle sentido a la vida.

En la tercera escena vemos al estudiante y a la muchacha en un cuarto lleno de jacintos. El estudiante se ha enamorado de la belleza de la muchacha y trata de salvarla de los horrores de la casa. (Para Strindberg, sin embargo, el jacinto representaba un cierto tipo de mujer:

> El jacinto es una cosa para ser contemplada; bella, perfectamente bella; su perfume deleita nuestro olfato y, quizás, hasta sea capaz de percibir algo como el dolor y el placer. Pero sin darse cuenta de la existencia de su propio ser, sin razón y voluntad, no hay posibilidad de que un alma se desarrolle, y estar sin alma es como estar muerto —por lo menos para aquellos de nosotros que estamos vivos) [28].

La muchacha es demasiado débil para soportar lo duro de la vida y su amor se vuelve una sanguijuela para el estudiante. Él tiene entonces que tratar de contrarrestar su

---

[27] August Strindberg, *The Ghost Sonata,* traducida al inglés por Elizabeth Sprigge, Garden City, 1955, escena II.

[28] Citado en Dahlstrom, pág. XXII.

veneno por medio de la verdad, lo cual acarrea la destrucción de ella. De lo que pasa quizás debamos llegar a la conclusión de que el amor es sólo un parásito que destruirá al hombre, y que éste debe rechazarlo si quiere sobrevivir. Por eso es posible que el mensaje que quiera darnos Strindberg sea que la sabiduría es la única esperanza de un mundo lleno de desesperanza y de sufrimiento.

La estructura de *La sonata fantasmal*, parecida a la de un sueño, empezó a ser desarrollada por Strindberg ya por el año 1898. Dentro de este marco todo está distorsionado a fin de que podamos ver más de cerca la verdad interior, a la que Strindberg da tanta importancia. Dahlstrom señala que la acción de *La sonata fantasmal* tal vez sea la distorsión de problemas familiares que afligieron la vida de Strindberg allá por el mes de marzo de 1907 [29], ya que la mayoría de los personajes pueden ser conectados con experiencias personales de Strindberg. Añade que en esta obra "la realidad esencial está dentro del *ego* y no en el mundo" [30].

Después del análisis de estas dos piezas, representativas de dos períodos distintos del dramaturgo escandinavo, debemos concluir que su estilo varió mucho durante su vida como escritor. En el período entre 1886 y 1892 utilizó la nueva fórmula de Zola. Doce de sus dramas han sido calificados de naturalistas, pudiendo *La señorita Julia* ser considerado como el más puro de todos, pues en él la conducta de los personajes está condicionada por la herencia y el medio ambiente, siendo además concebida para ser producida con un realismo extremo en la actuación, el decorado, el lenguaje y el vestuario.

Hacia fines del siglo, el enfoque de Strindberg sobre el drama cambió notablemente. Pasó entonces a utilizar, si-

---

[29] *Ibid.*, pág. 196.
[30] *Ibid.*, pág. 201.

guiendo la fórmula expresionista, una estructura parecida a la de un sueño, debido a la mucha distorsión de lo que Strindberg llama "realidad observada". *La sonata fantasmal* es un ejemplo de este estilo. Las piezas de este tipo de Strindberg fueron extensamente producidas en Alemania entre 1913 y 1915, y se considera que dieron forma al expresionismo en el drama.

En esta época en que nos toca vivir, llena de revoluciones y posturas radicales, donde ninguna fórmula en cualquiera de las manifestaciones culturales o sociales parece poder tener una vida muy larga, nos parece desconcertante que un autor que se encuentra tan alejado de nosotros en el tiempo (debemos tomar en consideración que el tiempo y las distancias se han acortado mucho), se encuentre tan cerca de nosotros en cuanto a su estilo y concepto general del teatro. Las dos ramas en que, *grosso modo*, podemos dividir el teatro actual: la vanguardista, por definición experimentadora y revolucionaria, llena de inquietudes de todo tipo, sobre todo en cuanto a forma y estilo; y la más conservadora del teatro que pudiéramos llamar tradicional, fundamentalmente realista y psicológica, cuentan entre sus pioneros al genial escandinavo. Sigue éste manteniendo su vigencia y tenemos que tenerlo presente cuando analizamos o tratamos de descubrir las fuentes y orígenes de las doctrinas y estilos del teatro contemporáneo.

DOS DRAMATIZACIONES DE GALDÓS: "EL ABUELO" Y "DOÑA PERFECTA"

El abuelo. — En el prólogo de la novela *El abuelo* [31], Galdós (anticipándose a Ortega y Gasset) nos da la razón por la cual la hizo en forma dialogada.

> El sistema dialogal adoptado ya en *Realidad* nos da la forma expedita y concreta de los caracteres. Éstos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual. Siempre es una referencia, algo así como la Historia, que nos cuenta los acontecimientos y nos traza retratos y escenas. Con la virtud misteriosa del diálogo, parece que vemos y oímos, sin mediación extraña, el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto que nos ofrece una ingeniosa imitación de la Naturaleza (pág. 9).

Más adelante dice: "En toda novela en que los personajes hablan, late una obra dramática. El teatro no es más

---

[31] De ahora en adelante no referiremos a *El abuelo*, novela (publicada en 1897), como la novela, y a *El abuelo*, drama (estrenado en 1904), como el drama. Las referencias son de la edición de las *Obras completas* de Benito Pérez Galdós, con notas de Federico Sáinz de Robles (Madrid, 1942). Cuando se cite sólo se indicarán las páginas.

que la condensación y acopladura de todo aquello que en la novela moderna constituye acciones y caracteres" (pág. 9).

De estos personajes podemos deducir que, para Galdós, los personajes de una novela estaban mejor logrados si el autor no los describía, si cobraban vida exclusivamente a través de lo que decían y hacían. De ahí que escribiera *El abuelo* como una novela dialogada, reduciendo con ello la participación directa del autor. Y al concebir el drama como una condensación de las acciones y caracteres de la novela, y preconizar la forma representacional en el teatro, se comprende por qué, al dramatizar *El abuelo,* eliminó los monólogos del Conde, cambio que no resultó muy feliz. A través de los soliloquios de Albrit se lleva a cabo en la novela su análisis psicológico. Al suprimirlos, Galdós redujo considerablemente las motivaciones del abuelo, convirtiéndolo en un viejo caprichoso, empeñado en amargarle la vida a todo el mundo. Véanse los siguientes ejemplos:

En la Escena IV de la Jornada II el Conde explica su posición filosófica (pág. 53), pero lo hace en una especie de monólogo (hay otras personas presentes), como si pensara en voz alta. En dicho monólogo hay además un juego conceptista con la ceguera física de Albrit y la moral de los otros: "¡Oh, todos lo mismo: el sabio, el ignorante, igualmente ciegos ante el sol de la moral pura de la verdad!". En el drama, al suprimirse este monólogo, se quita justificación al abuelo y se reduce la proyección simbólica.

La Escena VI de la Jornada III es un largo monólogo de Albrit (págs. 54-55), también eliminado, que hace patente su conflicto, su terrible lucha. Su figura cobra estatura cuando vemos el trance en que se encuentra. Otros monólogos suprimidos, que producen el mismo efecto, son los de las Escenas X (págs. 105-106) y XIV (pág. 111) de la Jornada V.

Aunque las dos obras tienen el mismo argumento, su tamaño es bien distinto. En la edición Aguilar, la novela tiene 104 páginas y el drama sólo cuarenta. Además de hacerlo con la eliminación de los monólogos, este acortamiento del drama lo consiguió Galdós a base de lo siguiente:

1) Eliminación de algunos personajes, como la alcaldesa, Consuelo, la Marquesa y el padre Maroto.

2) Eliminación de escenas sin mucha importancia, como la escena II de la Jornada II.

3) Re-creación de numerosas escenas de las Jornadas IV y V.

4) Grandes cortes en el diálogo.

La acción de la novela tiene lugar en 49 lugares distintos, mientras que la del drama se desarrolla casi exclusivamente en La Pardina, la antigua hacienda del Conde de Albrit. El primer acto transcurre en el patio de la hacienda; los tres actos siguientes en un cuarto de la casa y el quinto enfrente de la iglesia de la parroquia.

La división formal de las dos obras es la siguiente:
Las dos están divididas en cinco partes, que en la novela se llaman jornadas y en el drama actos, estando subdivididas en las siguientes escenas:

Jornada I, novela = 12 escenas; drama = 11 escenas. Jornada II, novela = 6 escenas; drama = 9 escenas. Jornada III, novela = 13 escenas; drama = 4 escenas. Jornada IV, novela = 15 escenas; drama = 13 escenas. Jornada V, novela = 17 escenas; drama = 9 escenas.

El siguiente análisis de las escenas del drama explica su relación con las de la novela:

ACTO I

Escena I. Igual que I, I de la novela, pero en forma mucho más condensada.

Escena II. Muy breve. Escena nueva.

Escena IIII. Fundamentalmente igual a I, II de la novela, aunque reducida a la mínima expresión.

Escena IV. Basada en I, III, pero con mucha condensación y con partes recreadas.

Escena V. Igual a I, IV, en forma reducida.

Escena VI. Igual a I, V, en forma reducida.

Escena VII. Basada en I, VII, y VIII, aunque con muchos cambios.

Escena VIII. Basada en I, VIII, con algunos cambios en el diálogo.

Escena IX. IX y X de la novela en forma condensada.

Escena X. Casi exactamente igual a I, XI, de la novela.

Escena XI. Casi el mismo diálogo de I, XII, de la novela, con la diferencia de que las *tiradas* están reducidas, en especial la del Conde que cierra el acto (dicha además en presencia del cura y del médico, lo cual tiene una significación especial que luego explicaremos).

ACTO II

Escena I. La escena de la lección, tomada de III, I, acortada, pero manteniendo su vivacidad.

Escena II. Tiene cierta similitud con III, II.

Escena III. Nueva.

Escena IV. Nueva.

Escena V. Nueva.
Escena VI. Nueva.
Escena VII. Condensación de II, IV.
Escena VIII. Basada en II, V, aunque muy acortada.
Escena IX. Casi exactamente igual a II, VI.

ACTO III

Escena I. Tiene cierta similitud con III, VII.

Escena II. Basada en la primera parte de III, VIII. En la novela se desarrolla en el bosque y, cuando viene una tormenta, la acción pasa a una cueva. En el drama tiene lugar en la Pardina. La pelea de las nietas y la manera en que Albrit la resuelve es la misma en las dos obras, pero la causa de la disputa es diferente. El asunto de la habilidad pictórica de Dolly está tomado de III, IX, y el final de la escena, en que las nietas se asustan sobremanera debido al mucho tronar está basada en la parte final de III, VIII, en que el abuelo no puede distinguir entre las voces de las nietas.

Escena III. Basada en III, IV.

Escena IV. Aunque nueva, tiene cierto parecido con III, XIII.

ACTO IV

Escena I. Nueva.
Escena II. Nueva.
Escena III. Nueva.
Escena IV. Nueva.
Escena V. El asunto está tomado de IV, XIV, pero el diálogo es nuevo.

Escena VI. Básada en IV, IV.
Escena VII. Basada en IV, IV.
Escena VIII. Basada en IV, VI.
Escena IX. Nueva.
Escena X. Basada en IV, III.
Escena XI. Asuntos nuevos mezclados con pasajes tomados de IV, XV.
Escena XII. Basada en IV, XV.
Escena XIII. Basada en IV, XV.

ACTO V

Escena I. Nueva.
Escena II. Nueva.
Escena III. Nueva.
Escena IV. Basada en V, XII.
Escena V. Basada en V, XIV.
Escena VI. Basada en V, XIV, más incidentes sacados de una carta que da el Conde a Lucrecia. En el drama ella le dice directamente lo que en la novela es incluido en la carta.
Escena VII. Nueva.
Escena VIII. Basada en V, XV, y V, XVI.
Escena IX. Basada en V, XVII, con un final distinto.

A pesar de las intenciones que Galdós expresa en el prólogo de la novela de ser completamente objetivo y dejar que los personajes se expliquen por sí solos, parece que no puede resistir la tentación de hacerlo él, como se ve en el caso de Senén, del cual nos da, además de una detallada des-

cripción de su físico, una síntesis de su vida hasta el momento del comienzo de la acción [32].

En el drama, sin embargo, ni siquiera lo describe físicamente. Igual podemos decir de Venancio y Gregoria, introducidos en el drama simplemente como tales (pág. 1.047), y descritos pormenorizadamente en la novela (págs. 10-11).

Las descripciones de Albrit son casi iguales en las dos obras. En la novela: "Es un hermoso y noble anciano de

---

[32] ...SENÉN, de veintiocho años, más bien más que menos, vestido a la moda, con afectada elegancia de plebeyo que ha querido cambiar rápidamente y sin estudio la grosería por las buenas formas. Su estatura es corta; sus facciones, aniñadas, bonitas en detalle, pero formando un conjunto ferozmente antipático. Pelito rizado; chapas carminosas en las mejillas; bigote rubio retorcido en sortijilla. Lucha por su existencia en el terreno de la intriga, olfateando las ocasiones ventajosas y utilizando la protección y gratitud de las personas a quienes ha prestado servicios de ínfima calidad, sobre los cuales guarda cuidadoso secreto. Ya no se acuerda de cuando andaba descalzo y harapiento por las mal empedradas calles de Jerusa. Nacido de la *Coscoja*, viuda pobre que adormecía sus penas enborrachándose, Senén vivió de la caridad pública hasta que fue recogido por los condes de Laín, que lo pusieron a la escuela y después le tomaron a su servicio. Fue pinche de cocina, escribiente, ayuda de cámara, hasta que su agudeza, reforzada por ardiente ambición de dinero, le emancipó de la servidumbre. En diversos trabajos y granjerías hubo de probar fortuna: viajante de comercio, corredor de vinos, administrador de periódicos y, por fin, la condesa le abrió los espacios de la Administración pública con un destinillo en Hacienda, al que siguieron ascensos, comisiones y otras gangas. Compensa la cortedad de su inteligencia con su constancia y sagacidad en la adulación, su olfato de las oportunidades y su arte para el pordioseo de recomendaciones. Su egoísmo toma más bien formas solapadas que brutales, y, para disimularlo, el instinto, más que la voluntad, le sugiere la economía, y todo el ahorro compatible con el lucimiento y afeite de su persona. Guarda su dinero y se apropia todo lo que sin peligro puede apropiarse. En lo que no es ostensible, o sea en el comer, gasta lo indispensable, reservando casi todo su peculio para el *coram vobis*. Su vicio es la buena ropa, y su pasión, las alhajas; lleva constantemente tres sortijas de piedras finas en el meñique de la mano izquierda, y al llegar a Jerusa ha sacado a relucir un alfiler de corbata que es, ¡ay!, la desazón de sus compatriotas de ambos sexos (pág. 13).

luenga barba blanca y corpulenta figura, ligeramente encorvado. Viste buena ropa de viaje, muy usada; calza gruesos zapatones y se apoya en garrote nudoso. Revela en su empaque la desdichada ruina y acabamiento de una personalidad ilustre" (págs. 19-20) [33].

Cabría preguntarse por qué Galdós empleó tanto tiempo en describir a Senén, y a Albrit, el personaje principal, se limita a describirlo tan lacónicamente, repitiendo sin embargo, esta descripción en el drama. La razón es que tanto hablan los demás personajes del Conde, tanto nos cuentan de él: su apariencia física, lo que le ha pasado, cómo es, etcétera, que consideró innecesaria toda ulterior descripción, a menos que fuera sumaria. Y posiblemente haya mantenido la descripción en el drama, precisamente por ser tan escueta.

Galdós, al condensar demasiado la acción del drama, suprimió pasajes vitales para la debida comprensión de los personajes, provocando cambios demasiado bruscos en ellos. En la novela, los cambios son más plausibles, más paulatinos, hay un desarrollo más lógico de la acción. Los personajes dan a conocer los motivos por los que actúan, justifican su proceder.

Ejemplo de esto lo vemos en la Escena IV de la Jornada II, suprimida en el drama, en que se explica por qué querían enviar al abuelo a un monasterio. No era porque el Cura y Angulo fueran personas crueles y bajas, que es la impresión que dan en el drama, sino, por lo menos parcialmente, porque estimaban que Albrit tenía algo perturbadas sus facultades mentales [34].

---

[33] La única pequeña diferencia es que la última frase del drama es "Revela en todo la desdichada ruina de una personalidad ilustre" (página 1.052).

[34] EL CURA. — También nos habló de eso... y de otras cosas. Demuestra un cariño ardiente a sus nietas. Oyéndole hablar de ellas hemos

Otro ejemplo es la Escena IV de la Jornada III, que está mejor concebida que su correspondiente, la III del Acto III. En ella el conde hace unos comentarios irónicos que muestran que se da cuenta de lo denigrante de su situación. En el drama, Galdós, al acortar la escena, elimina los pasajes irónicos, y deja que el Conde nos diga a gritos lo que le hacen, siendo el resultado menos efectivo.

Otras semejanzas y diferencias que estimamos tienen cierta importancia son las siguientes:

Al final de la primera jornada, Albrit, enterado de la llegada de Lucrecia, se asoma a una ventana y empieza a gritar cosas en contra de ella. En el drama también lo hace, pero con una diferencia: el médico y el cura están presentes. Creo que lo hace por dos motivos: uno es que de esa manera suaviza el cierto aspecto de monólogo que tiene este parlamento; y otro es que así se enteran rápidamente el médico y el cura del estado exaltado en que está Albrit y en cierto modo se justifica el cambio que se produce en ellos en cuanto a su forma de tratar al abuelo, así como su lucha por internarlo en un monasterio. A este respecto, la acotación de Galdós es significativa: "El Cura y el Médico, aterrados del vehemente lenguaje del Conde, permanecen mudos. Procuran apartarle de aquel sitio y llevarle a la casa" (pág. 1.058).

---

observado Angulo y yo cierta exaltación del afecto paternal y una tenacidad monomaníaca en el propósito de estudiar y desentrañar los caracteres de una y otra... Por la incoherencia con que se expresa no hemos podido apoderarnos de su pensamiento, si es que alguno tiene. Angulo cree más bien que en aquella cabeza hay un desconcierto lastimoso, ideas de grandeza, ideas de venganza, el orgullo y la miseria, que rabian de verse juntos.

LUCRECIA. — No será extraño que las desdichas, amargando su alma, toda soberbia y altanería, lleven al buen don Rodrigo a la locura (página 34).

En la Escena XIII de la Jornada III, Albrit da un bastonazo a Venancio en la cabeza. Una situación parecida a ésta aparece en el drama, en el Acto III, Escena IV, pero en ella el Conde no golpea a Venancio, sino que impone su autoridad y personalidad y sale del lugar, a pesar de que querían impedírselo. En escena, es, sin duda, más impresionante y decoroso una salida triunfal que el acto de golpear a un criado con un bastón [35]

La escena final de la cuarta jornada es muy efectiva tanto en la novela como en el drama. Es tal el logro y carácter que Dolly (la nieta espuria) muestra en ella, que el Conde cree que es la legítima. Técnicamente es un acierto de Galdós. Mantiene a adecuada altura el final del acto y aumenta la ironía del final, cuando vemos que Nelly la debilucha, es la nieta legítima. Con muy buen juicio, Galdós la dejó en el drama, con muy ligeras variaciones.

Las últimas palabras del drama, pronunciadas por Albrit, nos dan sintéticamente el mensaje de Galdós y su posición ante el problema del Conde: "Ven a mis brazos [a Dolly, la nieta espuria]... Dios te ha traído a mí... (Con grande efusión). Niña mía... amor..., la verdad eterna" (pág. 1.087).

El mensaje final de la novela es diferente. Dicha obra la termina Pío Coronado (el hombre que devuelve amor al maltrato de sus hijas ilegítimas) con estas escuetas pero significativas palabras: "El mal... ¿Es el bien?". Y esto

---

[35] Además, debemos tener en consideración el hecho de que el novelista escribe para el lector y el dramaturgo para el espectador. Recordemos el magnífico estudio que hizo Lessing del incidente de Laocoonte y la serpiente, tal como lo narra Virgilio y como lo esculpe el escultor, estableciendo la diferencia en el tratamiento debido al diferente vehículo de comunicación del creador: la palabra escrita en un caso y el bloque esculpido en el otro. De igual manera, el palo que da Albrit a Venancio puede resultar efectivo para el lector, pero para el espectador, la otra fórmula, la de la salida triunfal, resulta mejor.

lo dice cuando Albrit ha aceptado el amor de Dolly y se ha ido a vivir con ella a casa de un antiguo colono. Su mensaje parece ser que es difícil distinguir entre el bien y el mal, entre una persona buena y una mala. A veces el hombre, tratando de actuar éticamente, no produce más que infelicidad. No es, pues, tan positivo como el del drama, en que claramente se ve que lo que se quiere hacer patente es que el amor debe ser la única estrella polar de la vida.

Concluyendo, podemos decir que la adaptación que hizo Galdós para la escena de la novela *El Abuelo,* debido fundamentalmente a la eliminación de los monólogos del Conde, que varió el interés de la obra; y a una condensación inadecuada del diálogo, que provocó en los personajes cambios demasiado abruptos, resulta inferior a su modelo. En esto coincidimos con Don Benito, que siempre prefirió al "abuelo grande" sobre el "pequeño".

Doña Perfecta. — Nuevamente las ideas que tenía Galdós sobre el arte escénico lo conducen a hacer el cambio más importante al adaptar *Doña Perfecta* para las tablas [36]. La novela ganó gran fama, abstracción hecha de sus valores literarios, porque tocaba la candente cuestión de las malas consecuencias de mantener una posición extremada en cuestiones religiosas, sociales, políticas, etc. Los personajes principales de la novela, Doña Perfecta y Pepe Rey, son símbolos más que otra cosa. Aquélla representa la España fanática, que impide el desarrollo de la ciencia con sus ideas

---

[36] La novela *Doña Perfecta* fue publicada en abril de 1876 (*Doña Perfecta,* ed., y con una introducción y notas por A. R. Marsh [Boston, 1925], XI). El drama *Doña Perfecta* fue estrenado el 28 de enero de 1896 (*Doña Perfecta, Obras completas* [Madrid, 1942], pág. 805). Las subsiguientes citas, tanto sobre la novela como sobre el drama, están tomadas de estas ediciones, por lo cual sólo se indicarán las páginas.

retrógradas y sus supersticiones; la España dominada por el clero, que lleva hasta el límite el famoso lema maquiavélico de "el fin justifica los medios"; la España empeñada en vivir de espaldas al mundo. Pepe Rey, por el contrario, representa la España científica que está dispuesta a abandonar todos sus atavismos, a dejar atrás todo fanatismo que impida el avance del país; la España que quiere quitarse de encima el yugo del clero, que quiere pensar y actuar por cuenta propia; la España que explora nuevos horizontes, que no acepta como sagrada una idea sólo porque haya sido la de nuestros abuelos.

Inclusive otros personajes, como Inocencio y Caballuco, representan clases sociales. Aquél el clero inescrupuloso que utiliza su posición sacerdotal y su superior cultura para satisfacer intereses personales. Éste al pueblo fundamentalmente bueno pero guiado por el mal camino por las fuerzas representadas por Inocencio y Doña Perfecta.

Si analizamos cuidadosamente la novela, y eliminamos de ella el conflicto de ideas, el carácter simbólico de los personajes, ¿qué nos queda? No mucho, por cuanto *Doña Perfecta* deja mucho que desear mirada exclusivamente como obra de arte. Los personajes son, en términos generales, de una sola pieza; o muy buenos o muy malos; o muy inteligentes o muy idiotas. Esto desde luego se atenúa en la novela cuando se establece su carácter simbólico. Al hacer el drama, Galdós se dio cuenta de que si suprimía o atenuaba el simbolismo, los personajes iban a resultar demasiado alejados de la realidad, amén de que la máxima condensación que exige el drama iba a centuar aún más esta proyección unilateral, sobre todo en Doña Perfecta, el personaje principal. Estrechamente conectado con esto está el problema del tema de la obra. En la novela es el conflicto de dos mundos, el de Doña Perfecta y el de Pepe

Rey. En el drama, al reducir la importancia de este tema, tenía que crear un conflicto de otro tipo, o cambiar o acentuar uno existente en la novela. Consecuencia de estos dos problemas que confrontó Galdós es el cambio que se produce en Doña Perfecta, tanto en sus motivaciones, como en su caracterización y proceder. En la novela, Doña Perfecta es un ser inflexible y duro, que no se detiene ante nada para conseguir lo que quiere; es una mujer incapaz de amar a nadie, ni siquiera a su propia hija. Cuando Galdós la describe, acentuando de paso su carácter simbólico, dice lo siguiente: "No sabemos cómo hubiera sido doña Perfecta amando. Aborreciendo tenía la inflamada vehemencia de un ángel tutelar del odio y de la discordia entre los hombres. Tal es el resultado producido en un carácter duro y sin bondad nativa por la exaltación religiosa, cuando ésta, en vez de nutrirse de la conciencia y de la verdad revelada en principios tan sencillos como hermosos, busca su savia en fórmulas estrechas que sólo obedecen a intereses eclesiásticos." (pág. 214).

Hacia el final, cuando María Remedios anuncia que Pepe acaba de entrar en la casa, Rosario pierde el conocimiento y cae exánime al suelo. Dice entonces Galdós:

> —Bajemos— dijo doña Perfecta sin hacer caso del desmayo de su hija.
>
> Las dos mujeres se deslizaron por la escalera como dos culebras ...El rencor les daba la singular videncia de la raza felina (pág. 219).

En la novela, Doña Perfecta no explica satisfactoriamente por qué no se opuso francamente al matrimonio de Pepe y Rosario, y en su lugar utilizó una gama infinita de subterfugios, la mayoría de ellos no muy éticos. Al no

dar justificación ninguna sobre su proceder, hace que parezca peor. Hablando con Pepe, se expresa en los siguientes términos:

> Y no te digo más; no quiero entrar en explicaciones largas porque no lo necesito. Tampoco me entenderías si te dijera que deseaba alcanzar mi objeto sin escándalo, sin ofender a tu padre, sin ofenderte a ti, sin dar que hablar a las gentes con una negativa explícita... Nada de esto te diré, porque tampoco lo entenderás, Pepe. Eres matemático. Ves lo que tienes delante y nada más; la naturaleza brutal y nada más; rayas, ángulos, pesos y nada más. Ves el efecto y no la causa. El que no cree en Dios no ve causas. Dios es la suprema intención del mundo. El que le desconoce, necesariamente ha de juzgar de todo como juzgas tú, a lo tonto. Por ejemplo, en la tempestad no ve más que destrucción, en el incendio estragos, en la sequía miseria, en los terremotos desolación, y sin embargo, orgulloso señorito, en todas esas aparentes calamidades, hay que buscar la bondad de la intención... sí señor, la intención siempre buena de quien no puede hacer nada malo (pág. 137).

Galdós mismo califica esta explicación: "Esta embrollada, sutil y mística dialéctica no convenció a Rey" (pág. 137).

Cuando Caballuco hiere a Pepe Rey, la que da la orden de matar es precisamente Doña Perfecta, haciéndolo de un modo imperativo, sin vacilar: "Cristóbal, Cristóbal... ¡mátale!" (pág. 219).

La Doña Perfecta del drama es distinta. Allí una y otra vez muestra humanidad, amor por su hija, le preocupa su bienestar; allí justifica su proceder.

En II, XVI, Doña Perfecta explica a Pepe por qué no se opuso directamente a la boda. Si comparamos esta explicación con la de la novela, veremos cuán distintas son. En el drama sus razones son plausibles, humanas; muestran un corazón menos duro:

> *Perfecta.* — (*Vivamente.*) Porque no podía hacerlo. (*Transición del tono severo a otro que pone notas de ternura y piedad.*) ¡Ay de mí!, no podía. Habría sido preciso decir a tu padre el motivo de mi denegación. Pepe, si nunca me ha faltado valor para resistir las mayores adversidades, no lo tengo, ¡ah!, no lo tengo para decirle a mi hermano, a tu padre: "No puedo dar mi hija a un hombre de ideas negativas en materias religiosas." Sí: ésta es la causa, la terrible causa, y cree que se me desgarra el corazón al tener que manifestarla. (*Con aflicción.*) ¿Y cómo decirle esto a tu padre?... ¡Imposible, imposible!... A sus años, agobiado de achaques, habría sido asestarle un golpe mortal... No, no: todo antes que eso (pág. 828).

Ya vimos cómo, en la novela, Doña Perfecta hace caso omiso de que su hija pierda el conocimiento. Compáresela con lo que dice en la escena que transcribimos a continuación, en III, VII, y se verá una gran diferencia, se verá a una madre para la cual la hija lo es todo:

> *Perfecta.*—(*Con profunda aflicción.*) ¡Oh, quitarme a mi hija..., a mi hija, que es mi encanto, mi alegría, mi ser, todo cuanto hay en la vida, en ésta y en la otra, pues quiero tenerla conmigo en la eternidad como la tengo aquí! No, no me la quitarán. Dios no arrojará sobre mi pobre cabeza esta tribulación;

no, no la merezco, aunque sea pecadora. (*Con pasión.*) Amo tanto a mi hija, que la siento como un ser semejante a mí, inferior a mí, dentro de mí misma, un alma para las dos... (*Con fuerte voz.*) No quiero, no, que sus sentimientos, que sus ideas, discrepen de las mías; porque si discrepan tanto así, me parece que no es mía, que no soy suya, que me han robado el alma. Diera yo mi vida por ella, siempre que me amase como la amo yo... Si no me ama, ni mi vida ni la suya quiero. (*Pausa ligera. Continúa con voz lúgubre.*) ¡Que nos entierren juntas!

En IV, 1, se encuentran en escena Doña Perfecta y Rosario, y si teníamos dudas de la sinceridad de Doña Perfecta, si recelábamos de que no quisiera a su hija, veamos lo que dice y quedaremos convencidos de su amor:

Perfecta.—¿Duerme o finge dormir? (*Con tristeza.*) ¡Ah!... ese amor absurdo ha enseñado a mi pobre ángel muchas cosas malas: el disimulo, artes de fingimiento malicioso, que en otras circunstancias no serían graves, ahora sí. (*Deja la luz y contempla a su hija más de cerca.*) Duerme de veras. El cansancio, el tedio, el insomnio de anoche, puede más que su inquietud... Duerme, hija mía; descansa... Yo velo por tí. De esa loca inclinación te curará la ausencia, el olvido, sí... Y volverás a ser dichosa, y comprenderás qué madre tienes, y de qué abismo de perdición ha sabido apartarte... (*Se aproxima al sofá, inclinándose y mirando a su hija con amor.*) Hija querida, ¿dónde está, dónde, aquella conformidad dulcísima entre tus pensamientos y los

míos...? (*Se arrodilla ante ella.*) Vuelve a mí; vuelve, paloma extraviada en los aires; vuelve al nido y al seno de tu madre amorosa, que te adora. (*La toca el rostro suavemente para no despertarla.*) Tu vida y tu amor me son tan necesarios como tu obediencia, porque te he criado para mí, para mirarme en ti, y ahora me miro... y no me veo. (*La besa en la frente, tocándola apenas con sus labios.*) ¡Qué dulce es besarte y cómo se refresca el alma, abrasada de estos rencores...! Y tus manos ¡qué suaves!... (*Se las besa.*) ¡Cuándo volverán a acariciarme...! ¡Que no fueran siempre manos juguetonas... y tú siempre niña, siempre...! (*Creyendo oír ruido en el exterior de la casa, levántase sobresaltada.*) ¡Oh..., qué es eso! (*Corre a la ventana.*) Nada..., no hay nadie... No tengo miedo, no. No debo tenerlo. (*Infundiéndose valor.*) Pasa pronto, noche de ansiedad... Mañana... estaremos lejos. (*Coge la luz, y haciendo pantalla con su mano, para que la claridad no dé en el rostro de su hija, atraviesa la escena.*) Duerme, amor mío, y que en tu sueño te visiten los ángeles y te inspiren la obediencia, la santa obediencia. (*Se va lentamente, sin hacer ruido, por la derecha.*) (página 838).

Ya vimos cómo en la novela Doña Perfecta es la que le ordena imperativamente a Caballuco que mate a Pepe Rey. Pero en el drama no es ella, sino Remedios, la que ordena la muerte.

Las palabras finales del drama ayudan a darnos la impresión de que Doña Perfecta no es una mujer tan mala como en la novela: "¡Misericordia, Señor; misericordia... para ellos... y para mí!" (pág. 841).

Estimamos que Galdós ha hecho el cambio en el personaje por dos motivos: (a) para hacer más real el personaje; y (b) para cambiar el conflicto, que pasa a ser, de un choque de ideas, a una lucha entre dos amores, el de Pepe por Rosario, correspondido por ésta, y el de la madre por la hija.

Hay otro cambio en el drama que está relacionado con el de Doña Perfecta: Remedios, la ex-criada de Doña Perfecta y madre de Jacinto, no aparece en la novela hasta el final (aunque se habla antes de ella); en el drama aparece en la primera escena.

Creemos que son dos los motivos por los cuales Galdós la muestra al principio. Uno es que Remedios, como hemos visto, es la que da la orden de matar a Pepe. Un personaje que toma parte tan activa en la acción no debía salir al final, pues sería entonces una especie de Deus-ex-machina que no satisfaría el gusto realista de Galdós. El segundo motivo podemos quizás desdoblarlo en dos, uno corolario del otro. Galdós no quería, como hemos mostrado, que Doña Perfecta pareciera tan mala; quería hacerla más humana, menos cruel y dura. Por eso hace que sea Remedios y no Doña Perfecta quien dé la orden de matar. Al mismo tiempo, al hacer aparecer a Remedios en la primera escena y hacerla reaparecer numerosas veces a lo largo de la obra, está mostrando la activa participación que tuvo en la muerte de Pepe, reduciendo en cierto modo la de Doña Perfecta. En la novela, lo que se recalca es la actuación de esta última.

No hay cambios grandes en los demás personajes, Rosario, tanto en el drama como en la novela, está enamorada de Pepe, pero al mismo tiempo está temerosa de la madre

y es juguete de sus deseos[37]. Inocencio es el mismo cura socarrón y mal intencionado. Pepe Rey es el hombre de ideas liberales en las dos obras. Lo mismo podemos decir de los restantes personajes; Cayetano, el erudito entretenido que no se da cuenta de nada, Caballuco, el noble pero bruto instrumento de Doña Perfecta y Cía. Licurgo, el campesino solapado que pleitea con Pepe a pesar de haberle robado tierras.

Al igual que en *El Abuelo*, la condensación de la acción y del diálogo hecha por Galdós no fue del todo feliz. La acción de la novela es de por sí un tanto forzada. Por ejemplo, las conversaciones de sobremesa donde hacen la vida imposible al pobre Pepe Rey son a veces demasiado exageradas. Ello se diluye un tanto con las esporádicas intervenciones del autor y con la dilación que permite el género. Además, esta cierta falsedad en las situaciones y en el diálogo pasan más desapercibidas en la novela, tienen menor importancia, dado su carácter fuertemente simbólico. Pero al reducir Galdós esta dimensión en el drama, se hace más palpable. Ejemplo de esto lo tenemos en el incidente de la expulsión de Pepe de la iglesia. En el drama, en el Acto II, VII (pág. 822), nos enteramos, de pronto, de que lo expulsaron de la iglesia por ponerse a mirar pinturas y sepulcros, lo cual parece francamente exagerado. En la novela, también lo expulsan de la iglesia, pero el proceso se dilata y comienza en el Capítulo V (pág. 35), en que Doña Perfecta le dice que no debe hablar mal de la

---

[37] La única diferencia es que en el drama tiene más importancia el personaje, al aumentar Galdós el tema del amor en la obra, y parece estar, asimismo, más apasionada, más enamorada de Pepe. Galdós acentúa esto a veces con pequeños detalles. Por ejemplo, en la novela ella se supone que no baja del cuarto porque no quiere. En el drama no lo hace por orden del médico.

iglesia del pueblo, sigue en el Capítulo IX (pág. 56), en que Rosario le advierte que debe tener más recogimiento en la catedral, y no concluye hasta el Capítulo XIII (página 97), que es cuando lo mandan salir de la iglesia. De esa manera el acto se justifica y cobra plausibilidad.

Otra diferencia entre las dos obras la encontramos en los lugares donde se desarrolla la acción. Las limitaciones que conllevan el estilo realista y la forma representacional elegidos por Galdós para el drama lo obligaron a reducirlos. En la novela la acción pasa en los siguientes lugares:

1) Paradero del ferrocarril de Orbajosa y camino que conduce a la casa.
2) Distintos salones en la casa de Doña Perfecta.
3) La casa de las Troya.
4) La casa de Inocencio.
5) El casino de Orbajosa.
6) La posada de la viuda de Cuzco.
7) Las afueras de la casa de Doña Perfecta.

En el drama la acción se desarrolla en la casa de Doña Perfecta (tres lugares distintos) y en la casa de Inocencio.

Otros cambios llevados a cabo por Galdós que queremos señalar son los siguientes:

En el Capítulo XXIII sale una criada que es descrita como "una criada de edad y mucha confianza, que era el brazo derecho de Doña Perfecta" (pág. 168). Esta criada no sale en el drama pero hay un detalle interesante que queremos consignar. Esto de ser el brazo derecho de Doña Perfecta es dicho en el drama por Remedios, y es corroborado por Doña Perfecta (II, VI, pág. 822) acerca de Librada, otra criada (que también aparece en la novela). Esta criada traiciona después a Doña Perfecta, lo cual es un poco for-

zado. ¿Por qué razón iba Remedios a decir esto de pronto, sin motivación aparente? ¿Cómo es posible que Doña Perfecta, que domina a todos en el pueblo, sea engañada por una criada aparentemente de mucha confianza? ¿Cómo se va a atrever una simple criada a desobedeeer a Doña Perfecta? Considero muy difícil responder a estas preguntas. Quizás quiso darnos un indicio de lo que iba a pasar, una especie de *ironic foreshadowing*. Pero la conjetura que estimo más interesante es que Galdós utilizó este recurso para ayudar a crear cierto sentimiento de simpatía hacia Doña Perfecta, traicionada por su propia gente. Al mismo tiempo, el hecho de que una criada de mucha confianza traicione a Doña Perfecta ayuda a crear la impresión de que ésta no es tan inexorable, tan terrible.

En II, XVI, Pepe se entrevista secretamente con Rosario y son sorprendidos por Doña Perfecta. En la novela esta entrevista se la cuenta Pepe a Doña Perfecta. El motivo por el cual fue presentada en el drama fue que así se recalcaba la actuación de Doña Perfecta interponiéndose entre Pepe y Rosario, esencia del argumento, y se muestra además a estos últimos en plano de amantes reuniéndose a escondidas. Es de hacer notar los recursos de que hace uso Galdós: No hay mucha luz para aumentar la sensación de misterio y Doña Perfecta aparece con una vela. Esta escena fue indudablemente concebida tomando en consideración su efecto visual.

El final de la novela es expuesto en cartas escritas por Cayetano donde éste narra lo que pasó. Esta especie de epílogo epistolar provoca un descenso grande de la tensión. En estas cartas se nos indica el tema de la novela, esta vez de un modo irónico, pues Cayetano lo entiende todo al revés:

> Yo deploro esta guerra, que va tomando proporciones alarmantes; pero reconozco que nuestros bravos campesinos no son responsables de ella, pues han sido provocados al cruento batallar por la audacia del Gobierno; por la desmoralización de sus sacrílegos delegados; por la saña sistemática con que los representantes del Estado atacan lo más venerando que existe en la conciencia de los pueblos, la fe religiosa y el acrisolado españolismo, que por fortuna se conservan en lugares no infestados aún de la asoladora pestilencia. Cuando a un pueblo se le quiere quitar su alma para infundirle otra; cuando se le quiere descastar, digámoslo así, mudando sus sentimientos, sus costumbres, sus ideas, es natural que ese pueblo se defienda, como el que en mitad de solitario camino se ve asaltado de infames ladrones (pág. 223).

En el drama, Pepe es herido entre bastidores, y sale a escena a morir en brazos de Rosario, mientras Doña Perfecta, como hemos dicho, dice: "¡Misericordia, Señor, misericordia... para ellos... y para mí!" (pág. 841).

Queriendo Galdós, por un lado, recalcar en el drama el carácter personal del conflicto, y por otro producir un final más espectacular, menos descendente, cambia eficazmente el de la novela, y acaba la pieza de la manera antes descrita, con los personajes más importantes de la acción en escena y en el momento de más tensión. El intenso dramatismo y espectacularidad de este final es indiscutiblemente un gran acierto de Galdós.

Don Benito tuvo más éxito en la adaptación para la escena de Doña Perfecta que en la que hizo de *El Abuelo*. A pesar de las deficiencias apuntadas, el drama *Doña Perfecta*

está mejor construido que *El abuelo*. Quizás se deba esto a que, siendo la novela *Doña Perfecta* tan distinta de un drama, Galdós no trató de adaptarla condensándola y haciéndola más corta, como hizo en *El Abuelo*, sino que, dándose cuenta de las diferencias entre los dos géneros, se dio a la tarea de hacer una nueva obra, independiente hasta cierto punto de la novela.

Abstracción hecha de los motivos que movieron a Galdós a variar el sistema y método de adaptación, el mejor éxito obtenido y los mayores cambios que se observan en *Doña Perfecta*, sirven para demostrar una vez más que la dramatización de una novela no puede considerarse como una mera adaptación y sí como un verdadero acto creativo.

"THE BOSS" Y "LA LOCA DE LA CASA"*

Edward "Ned" Sheldon, el orgullo de Harvard, que ganó honores extraordinarios como estudiante de la famosa universidad al graduarse *magna cum laude* en 1907 a pesar de haber cursado cuatro años de estudio en tres, y que a la edad de veintidós años se convirtió en figura importante de la escena norteamericana con su drama *Salvation Nell*, fue uno de los estudiantes del curso de dramaturgia de George Pierce Baker conocido como "La docena de Baker" (*Baker's dozen*). Como tarea final para este curso escribió Sheldon su primera pieza teatral, *A Family Affair*. La calidad de esta obra impresionó tanto a Baker que aconsejó a Sheldon que la enviara a Alice Kauser, una agente teatral de Nueva York. La reacción de la señorita Kauser al leerla fue llamar

---

* Publicado originalmente en el *Boletín* del Instituto de Estudios Norteamericanos, Barcelona, España, primavera-verano, 1967, págs. 51-58.

inmediatamente a Sheldon para conocer al autor de un drama que ella estimaba de calidad. Pero a pesar de su entusiasmo, le aconsejó que no se la ofreciera a nadie para ser producida, debido a que, aunque, de acuerdo con Barnes, el biógrafo de Sheldon, ella creía que la pieza era enteramente original [38], era tal el parecido, tanto en el tema como en la situación, con uno de los éxitos del momento en Broadway, que temía que Sheldon podía ser acusado de plagiarismo.

El día 8 de enero de 1911, en el Garrick Theatre de Detroit, Michigan, fue estrenado *The Boss*, otro drama escrito por Sheldon [39], y una vez más la sospecha de plagio puede surgir, debido al extremo paralelismo que hay entre *The Boss* y *La loca de la casa*, un drama escrito por Benito Pérez Galdós, el celebrado autor de los episodios nacionales, la cual fuera estrenada en el Teatro de la Comedia, de Madrid, en octubre de 1892 [40]. Este extraordinario parecido sugiere la posibilidad de que Sheldon haya basado su pieza en la de Galdós, circunstancia que nunca reconoció.

Las dos piezas tienen la misma estructura y tanto la situación como los personajes son similares. La primera similitud es en los lineamientos generales y básicos del argumento.

El argumento de *La loca de la casa* es como sigue: Victoria, una joven de la clase aristocrática que está a punto de hacerse monja, abandona sus planes de ingresar en un convento para casarse con José María Cruz, un hombre sin educación y de una clase social inferior a la de ella, pero que ha forjado una fortuna a fuerza de mucho trabajo. Lo

---

38 Eric Wollencott Barnes, *The Man Who Lived Twice*, 1956, páginas 40-41.

39 Arthur Hobson Quinn, ed., *Representative American Plays*, 1917, página 882.

40 Benito Pérez Galdós, prólogo a *La loca de la casa*, 1893.

hace para salvar a su padre de la bancarrota con la ayuda del caudal económico de Cruz. Aunque ella considera la boda como un sacrificio, como un acto que nunca le traerá felicidad, durante el transcurso de la pieza le llega a tomar a su marido un verdadero cariño, completamente genuino. Las buenas cualidades de Cruz, que hasta aquel momento no se habían mostrado, salen a relucir como resultado de la generosidad y el desinterés de Victoria. Y al final de la pieza la pareja se prepara para disfrutar de una feliz vida matrimonial basada en un verdadero amor.

Con muy pequeñas variaciones éste es también el argumento de *The Boss*. Emily, una dama aristocrática y refinada, se casa con Regan, un hombre rudo de la clase baja, a fin de salvar a su padre de una ruina económica. El matrimonio tampoco tiene unos comienzos muy felices, pero finalmente Emily comienza a tener interés hacia su marido. Como en *La loca de la casa* la buena naturaleza de Regan, hasta ahora también escondida, sale a la superficie debido a la influencia de ella; y al final de la pieza comienza también para esta pareja una vida matrimonial feliz.

Al principio de *The Boss*, James Griswold, un hombre de negocios de la clase alta, está a punto de tener que declararse en quiebra. La única solución a sus problemas yace en las manos de Michael Regan, un tosco y mal educado hombre de negocios *self-made*. Regan va a la casa de Griswold a proponer sacarlo de su atolladero económico haciéndose cargo de la empresa del aristócrata, siempre que éste consiga que su hija Emily acepte casarse con él.

La situación es la misma en *La loca de la casa*. Don Juan Moncada, un rico aristócrata, está a punto de perder todas sus empresas comerciales si no obtiene rápidamente un préstamo que le permita pagar unas deudas atrasadas.

Y como en *The Boss,* la solución está en las manos de un hombre vulgar y rudo, Cruz,, que acepta salvar a Moncada de su ruina económica si su hija Gabriela acepta casarse con él. Tanto Regan como Cruz son dos hombres de edad mediana, y tanto Gabriela como Emily trabajan como trabajadoras sociales entre los pobres de la ciudad. Y las dos han visto ese mismo día a los hombres que pueden salvar a sus padres.

Hay una diferencia en los personajes. En *La loca de la casa* hay dos hermanas, Gabriela y Victoria, y es esta última la que finalmente se casa con Cruz. En la obra de Sheldon estos dos personajes están fusionados en uno solo. El tema de una mujer que renuncia a sus planes de hacerse monja y en su lugar se casa con un hombre que no quiere para salvar a su padre de una segura ruina económica, seguramente produjo un fuerte impacto en el público español del tiempo de Galdós, pero para uno sin una fuerte mentalidad religiosa, el impuesto cambio del velo monjil por el anillo nupcial hubiera tenido poco o ningún impacto. Era suficiente presentar a una mujer que se veía forzada a casarse con un hombre a quien no quería. Además, la unificación de Gabriela y Victoria en un solo personaje le dio más densidad y unidad a la pieza al concentrar y simplificar sus conflictos.

Otra de las características similares de Regan y Cruz era la importancia que daban al dinero. Y, aunque los dos se burlaban de la gente de sociedad, los dos anhelaban y eran capaces de cualquier cosa por mejorar su condición social, lo cual trataron de hacer "comprando" la hija de un aristócrata en grandes dificultades económicas. Ambos nacieron pobres y por medio de mucho trabajo (aunque utilizando a veces medios no del todo ortodoxos) se hicieron ricos.

La edad de Cruz no se establece en *La loca de la casa,* pero se nos informa que cuando era un jovenzuelo, las dos hermanas eran unas niñas todavía:

> CRUZ: Acuérdome bien de las dos niñas... Yo pasaba por el jardín, llevando la carretilla... Mandóme el jardinero que abriera un hoyo junto a la pared, a plomo de la ventana, y mientras cavaba, las dos niñas se entretenían en echarme salivitas... [41].

Además, la forma en que Cruz se proyecta en la obra da la impresión de que es un hombre de edad mediana. Hay, por tanto, entre Cruz y las dos hermanas aproximadamente la misma diferencia de edad que hay en los personajes de *The Boss* [42], donde Regan es descrito como un hombre de unos 38 años (Acto I, pág. 891) y Emily como una mujer de unos 28 años (Acto I, pág. 896).

Hay un personaje en *The Boss,* Lawrence Duncan, que es descrito como "un perezoso y atractivo joven de unos 26 años" (Acto I, pág. 888), que quiere casarse con la hija de Griswold. En *La loca de la casa,* Jaime, un hombre joven que aparentemente hace lo que su madre quiere, está comprometido con Gabriela, mientras que su hermano Daniel, un melancólico joven recién graduado de la escuela de Derecho, estuvo cortejando a Victoria antes de que ella decidiera hacerse monja. Las dos piezas tienen pues el mismo triángulo amoroso, con las variantes impuestas por el dividido conflicto de *La loca de la casa.*

En el segundo acto de *The Boss* vemos a Regan humanizarse un poco: ha ayudado a construir una nueva escuela

---

[41] *La loca de la casa,* ed. J. Warshaw, 1924, acto I, escena IX, pág. 31. Las demás citas sobre esta obra serán tomadas de esta edición.

[42] Las citas sobre *The Boss* están tomadas de la edición de Quinn.

(pág. 897). Cruz, en *La loca de la casa,* rehúsa abiertamente dar ningún tipo de ayuda económica a los necesitados. Nuevamente Sheldon muestra que sabe manejar los personajes mejor que Galdós. Con pequeños detalles aquí y allá nos indica que Regan no es en realidad tan malo como parece, con lo cual prepara al público para el cambio que se va a operar en él debido a la influencia de su esposa. Otro ejemplo de ello es la historia que el Arzobispo cuenta de la niñez de Regan: "Él escucha a una buena mujer. Yo recuerdo que su madre una vez me dijo que lo tuvo una semana entera sin salir a la calle pidiéndole que la ayudara a lavar los platos después de la comida. Y él la ayudó" (Acto II, pág. 905).

La caracterización de Cruz no es tan compleja, él se acerca peligrosamente a ser un personaje de una sola pieza que no tiene momentos débiles; siempre se comporta de la misma manera y una y otra vez se niega a prestar ayuda a los que la necesitan. Pero a pesar de eso Cruz también tiene momentos en que demuestra que no es tan fiero. Dice Hughet, el amigo de Moncada, refiriéndose a Cruz:

> Pues ese mismo hombre, tan fiero y de tan ruda forma, parecía un niño contándome sus ilusiones con entroncar con la familia Moncada, de juntar las dos razas.
>
> (Acto II, Escena III, pág. 52).

Después que la pareja ha contraído matrimonio el conflicto siguiente de *La loca de la casa* lo causa la negativa de Cruz de prorrogar el vencimiento de la hipoteca de la Marquesa de Mallavella. Victoria trata de ayudar a la arruinada Marquesa dándole dinero para que pueda pagar la hipoteca (se suponía que Victoria le diera ese dinero a

otra persona). Al hacer esto Victoria se está poniendo francamente en contra de los intereses monetarios de su marido.

Esta cuestión es reemplazada por Sheldon con una huelga en contra de Regan, la cual puede ser resuelta por el Arzobispo si éste intercede y alivia la situación de aquél con los obreros. Pero cuando Regan ya tiene convencido al Arzobispo a que actúe en su favor, Emily interviene y dice que su esposo está mintiendo, lo cual provoca la salida del Arzobispo, dispuesto a actuar en contra de Regan. De esta manera Sheldon vuelve a producir un mayor impacto al utilizar un conflicto más real, más *down-to-earth*. Una huelga que puede arruinar el negocio del marido es indiscutiblemente un conflicto mucho más fuerte que el pago de una hipoteca que económicamente no tiene mucha importancia para Cruz.

Hay también un sacerdote que visita al esposo de la heroína de *La loca de la casa*. Viene a hablar con él acerca de quién es el verdadero dueño de unas tierras que están al lado de la fábrica de Cruz (Acto III, Escena 1, pág. 78). Vemos aquí otra similitud entre las dos piezas. Galdós, sin embargo, no presenta al público la visita del sacerdote. Sabemos que viene a ver a Cruz y el resultado de su entrevista por la conversación de tres personajes menores.

> JORDANA: ...Me figuro la escena, que debió de ser breve, terminada con la salida del fraile, poco menos que de cabeza.
>
> LLUCH: Sí, señor, el amo lo echó a cajas destempladas.
>
> HUGUET: ¿Por qué? ...Ah, la cuestión de los terrenos...
>
> (Acto III, Escena 1, pág. 78).

Sheldon toma la escena del sacerdote y la presenta totalmente en escena, utilizándola para introducir la posición antagonista entre marido y mujer. De este modo, aunque presentándolos de distinta manera, Sheldon utiliza los mismos elementos: la visita del sacerdote y la discusión con éste, así como la acción de la esposa en contra de los intereses del marido.

En las dos piezas hay un momento de acción física. Tanto Regan como Cruz tienen una lucha: aquél con un delegado de los empleados; y éste con Daniel, uno de los hijos de la marquesa. En las dos peleas la esposa interviene, poniéndose en medio de los que pelean. Las dos piezas continúan pues su paralelo desarrollo.

Al final del acto tercero las dos mujeres abandonan a sus maridos. Emily porque piensa que Regan es quien está detrás del incidente que termina recibiendo su hermano Donald una pedrada, a consecuencia de lo cual tienen que llevarlo al hospital. Victoria abandona la casa del marido cuando ve que Cruz insiste en pelear con Daniel.

Los dos hombres, pues, tienen un carácter violento que a veces no pueden controlar, y ambos son descritos como poseedores de una fuerza hercúlea. Cuando Regan golpea a Acanlon, el trabajador que ha venido a decirle lo que los empleados quieren, la acción es descrita de la siguiente manera:

> (Lanzándose de pronto sobre él como si fuera un animal salvaje).
>
> ¿No está ahí?
>
> (Golpea al hombre con tremenda fuerza. Emily se estremece, el hombre se cae y yace temblando en el suelo. Regan da un paso atrás para golpearlo en el costado.)
>
> (Acto III, págs. 903-904).

Jordana le cuenta a Daniel que después que Victoria lo ha abandonado, Cruz "rugía como un tigre de malas pulgas, y toda silla en que se sentaba se partía en sin fin de pedazos. Su fuerza física parece duplicarse con su cólera que arde en su pecho hercúleo, y esta mañana ...a un infeliz capataz que no entendía sus órdenes... así... y ¡Zas!, al estanque de remojo" (Acto IX, Escena III, pág. 111).

Hemos visto a las dos mujeres negociando al principio de la pieza. Las dos hacen otro pacto más tarde, en los cuales se ofrecen ellas mismas o sus hijos como mercancía, siguiendo los procedimientos usados por sus maridos. Estos tienen la misma reacción: Los dos piensan que es muy bajo y sucio negociar con tales productos, aunque ellos lo han hecho antes. Veamos la siguiente conversación entre Regan y Emily:

> EMILY: (Violentamente) ¡No! ¡Te digo que me estoy vendiendo por un precio dado! ¡Me estoy vendiendo!
>
> REGAN: ¡Emily!
>
> EMILY: ¡Te estoy pagando como si fuera dinero! Te estoy pagando en efectivo ¡porque es la única cosa que tú aceptarías!
>
> REGAN: ¡Emily, por el amor de Dios!
>
> EMILY: (Fuera de sí). Quiero que sepas ¡quiero que comprendas! ¡Es sólo otro regateo! Me estás consiguiendo barata —¿lo oyes?— ¡barata! Me estoy vendiendo bien barata.
>
> REGAN: (Despectivamente). ¡Vendiéndote! ¡Pagándome al contado! ¡Vendiéndote barata! ¿Piensas tú que yo voy a conseguir a mi mujer de esa manera? Supongo que no sabrás mucho acerca de los hombres. Si supieras, nunca tratarías de ce-

> rrar tamaño negocio. Me has hecho que me avergüence de ti —sí, avergüence— (Acto III, pág. 914).

Compárese esa escena con la siguiente entre Cruz y Victoria:

> VICTORIA: Hablemos claro. (Coge una silla y se sienta a su lado. Pausa. Expectación de Cruz.) ¿A cómo lo pagas?
>
> CRUZ: ¿Qué?
>
> VICTORIA: Eso que tanto deseas... Así hay que tratarte a ti... Al lado tuyo me he vuelto muy mercanchifle, y todo lo cotizo, como tú.
>
> CRUZ: (Inquietísimo) ¡Mujer... Mira que!
>
> VICTORIA: (Obligándole a sentarse). Quieto. Los negocios se tratan con calma y frialdad.
>
> CRUZ: Pero los hijos no sé yo que se hayan cotizado nunca.
>
> VICTORIA: Los hijos también, sobre todo cuando los padres son como tú. A ver, clarito, ¿cuánto das? (Acto IV, Escena XVI, pág. 131).

Tanto Regan como Cruz utilizan un lenguaje vulgar, y siempre están usando expresiones crudas, no elegantes, propias de gente de la clase baja. Pero Sheldon, con un enfoque más realista que Galdós, hace que el lenguaje de Regan sea bien distinto del de las personas educadas que aparecen en la pieza, como puede verse en el siguiente diálogo. (Nos abstenemos de traducirlo. Las palabras subrayadas indicarán cuándo Regan está utilizando un vocabulario y unas expresiones que los demás personajes nunca usarían):

REGAN: You mean I'm a grafter *an'* a thief, but *ye'll* be damned if *yer* one, too. *That it?*

GRISWOLD: (*Smiling.*) You have a clear way of putting things, Mr. Regan. Well, I heard to-day from the Western Amalgamated that you've offered them terms I can't possibly meet. All the smaller companies will follow the Western, of course. Mr. Regan, you've beaten me. You control the grain-handling business of this country.

REGAN: (*Leaning back.*) Well, what are *ye goin' t'* do about it?

GRISWOLD: Wait just a moment! I want to make the situation perfectly clear. For a good many years I've been rather prominent in the direction of three very important savings-banks.

REGAN: (*Interrupting.*) The People's Trust, the Union Deposit, and the Farmers' Loan. *An'* they put up the money you've been *fightin'* me with. *Ye* got in securities *that* won't be worth the paper they're *wrote* on.

(Act. I, pág. 891).

En *La loca de la casa* se habla de la pobre educación de Cruz y de la crudeza de su comportamiento en general. Véase la siguiente escena:

JAIME: Sí... Sabrás que mis amigos le llaman *el gorila,* porque moral y físicamente nos ha parecido una transición entre el bruto y el *homo sapiens.*

GABRIELA: Hombre de baja extracción, alma sórdida y cruel, facha innoble, la riqueza no le ha

enseñado, como a otros, a sobredorar la grosería de sus modales, la vulgaridad zafia de sus pensamientos.

JAIME: Mala persona, según dicen. ¿Y es cierto que se crió aquí, en tu torre?

GABRIELA: Sí, hombre. Es hijo de un carretero que tuvimos en casa. Yo era muy niña entonces. Apenas me acuerdo.

JAIME: ¡Qué cosas se ven!

GABRIELA: Es de esos que van cerriles a América y luego vuelven cargados de dinero. Apenas cambio el saludo con él... Y el muy bruto no conoce la antipatía, la repugnancia que me inspira.

(Acto I, Escena II, pág. 10).

Pero aunque generalmente la manera de hablar de Cruz hace ciertas estas palabras, él habla a veces como una persona educada:

CRUZ: Digo que la compasión, según yo lo he visto, aquí principalmente, desmoraliza a la humanidad y le quita el vigor para las grandes luchas con la Naturaleza. De ahí viene, no lo duden, este sentimentalismo que todo lo agosta, el incumplimiento de las leyes, el perdón de los criminales, la elevación de los tontos, el poder inmenso de la influencia personal de la vagancia, el esperarlo todo de la amistad, y las recomendaciones, la falta de puntualidad en el comercio, la insolvencia... Por eso no hay ley, ni crédito; por eso no hay trabajo,

ni vida, ni nada... Claro: ustedes, habituados ya a esta relajación, hechos a lloriquear por el prójimo, no ven las verdaderas causas del acabamiento de la raza, y todo lo resuelven con limosnas, aumentando cada día el número de mendigos, de vagos y de trapisondistas.

(Acto I, Escena VII, págs. 27-28).

Los personajes de Galdós, por tanto, están más cerca de la tradición o convención teatral que hacía que los personajes nunca hablaran exactamente como en la vida real. La pieza de Sheldon, escrita dos décadas más tarde, refleja la influencia del enfoque realista que se había hecho popular en el teatro por hombres como Ibsen y Chejov. Desde el punto de vista del realismo, la técnica de Sheldon es mejor que la de Galdós. Pero de todas formas queda el hecho innegable que los dos personajes son de origen muy humilde y usan con regularidad un lenguaje muy crudo, vulgar, de hombres de poca educación.

El final de las piezas es la última similitud que quisiéramos hacer notar. Los dos matrimonios, que empezaron sólo como transacciones comerciales, terminaron en uniones felices. Tanto Emily como Victoria al fin y al cabo descubren que han sido impresionadas por sus maridos, quienes, después de todo, no son tan crudos ni tan malos como ellas creían. Y las dos obras terminan con las parejas preparándose a vivir felizmente, después de haber encontrado que los matrimonios comerciales se han convertido en matrimonios donde el amor impera. La mujer educada, de la clase superior, se ha enamorado del hombre crudo y mal educado.

El análisis que hemos hecho de las dos piezas no prueba, por ser esto muy difícil o imposible, que *The Boss* es un arreglo o adaptación de la obra escrita por Galdós veinte años antes. Pero muestra un paralelismo tan extremo que podemos decir que probablemente Sheldon conocía la obra de Galdós y la adaptó a la escena norteamericana. También es verdad que, si hizo esto, es decir, si tomó de Galdós el argumento de la obra, así como la estructura, personajes e incidentes, es también cierto que con ello mejoró notablemente estos elementos, ya que la acción en la obra de Sheldon está mejor desarrollada, ayudando a presentar a los personajes con más impacto y realismo, creando en definitiva una obra de arte más terminada y más pulida. Aun así, las palmas de la labor creativa se las lleva Don Benito por haber escrito el original.

"STREET SCENE": UN ÉXITO INESPERADO

En enero de 1929, en medio de una temporada teatral algo mediocre[43], se estrenó en Nueva York, en el teatro Playhouse, una "obra que no tenía la menor probabilidad de éxito"[44]. Su autor había pasado meses tratando de encontrar un productor; todos a los que se acercó rechazaron la pieza porque decían que el elenco era demasiado grande y el argumento demasiado pequeño. Nadie pensó que podía tener éxito. Un productor dijo que "no era una pieza teatral". Otro la calificó de "ilegible". "Otros la encontraron sórdida, deprimente, sin tesis, confusa, falta de dra-

---

43 Barrett H. Clark, *Broadway Brightens Up a Bit*, en *The Drama* Magazine, marzo de 1929, pág. 170.

44 Elmer Rice, *Minority Report: An Autobiography*, Nueva York, 1963, página 235.

matismo. Cada rechazo venía siempre acompañado de un nuevo adjetivo peyorativo" [45]. Cuando al fin dio con un productor (William Brady, que por aquella época ya estaba convertido en un alcohólico, y que llevaba varios años viviendo de lo que había sido) [46], sus problemas no terminaron. El elenco que se escogió estaba formado principalmente por familiares y amigos de Brady; y el director renunció tan pronto como encontró una mejor oportunidad. Finalmente el autor, en medio de su desesperación, accedió a dirigir él mismo la obra, aun cuando no tenía ninguna experiencia como director. Todo el mundo pensó que éste era el golpe de muerte para una producción cuyo futuro ya parecía tan pobre [47].

A pesar de todas estas circunstancias, y además, con un nuevo elenco, el cual sólo ensayó unas pocas semanas, cuando el drama, *Street Scene*, se estrenó, la opinión de los críticos fue unánimemente favorable, convirtiéndose rápidamente en un gran éxito popular, llegando inclusive hasta ganar el premio Pulitzer para su autor, Elmer Rice [48].

Rice, cuyo verdadero nombre es Reizenstein, nació el 28 de septiembre de 1892 en la ciudad de Nueva York, siendo sus abuelos unos inmigrantes alemanes pobres. Se crió en las casas de apartamento de color acanelado típicas de Nueva York, en un barrio muy parecido al que es descrito en *Street Scene*. Tuvo que abandonar la escuela después de dos años de *High School* al decidir su padre que era tiempo que empezara a contribuir al sostén de la familia. Empezó a trabajar con unos abogados, y en unos pocos años logró ascender a administrador de la firma. Al

---

45 *Ibid.*, pág. 243.
46 *Idem.*
47 *Ibid.*, pág. 246.
48 *Ibid.*, pág. 259.

mismo tiempo había asistido a las clases nocturnas de la universidad de Columbia, donde obtuvo el título de abogado, habiendo luego ingresado en el colegio de abogados de Nueva York. Pero Rice no estaba nada satisfecho con lo que consideraba una monótona existencia [49]. En sus ratos de ocio leía ávidamente. Entre sus autores favoritos, y el que según Rice mismo dice ejerció mucha influencia sobre él, estaba Bernard Shaw. También se interesó mucho por otros dramaturgos, como Ibsen, Granvice-Barker, Björnsen y Haupman, todos los cuales escribían los llamados "problem plays" [50]. Rice renunció a su puesto en el bufete tan pronto como vendió su primera pieza, *On Trial*. Esta obra, que fue una de las primeras que utilizó la técnica del *flash-back*, fue un éxito inmediato y cambió totalmente su vida [51]. Algunos años más tarde otra obra suya tuvo mucho éxito: la producción por el Theatre Guild (véase más sobre el Theatre Guild en el capítulo III) de su drama expresionista *La máquina de sumar (The Adding Machine)*, "el caso clínico de una de esas almas esclavas que son la materia prima al mismo tiempo que el producto de una sociedad mecanizada" [52].

Después de la producción de esta obra Rice estrenó otras [53], pero su siguiente éxito fue *Street Scene*, "la pieza sin argumento". La obra es exactamente lo que el título sugiere. Está construida a base de fugaces miradas en la vida de los numerosos personajes, todos los cuales viven en una calle de Nueva York. "Es principalmente un cuadro,

---

49 *Ibid.*, capítulos I-VI.
50 *Ibid.*, pág. 86.
51 *Ibid.*, capítulo VIII.
52 *Ibid.*, pág. 190.
53 *Ibid.*, capítulos VIII-XII.

una exposición, con un sutil matiz musical" [54]. Pero es más que un cuadro; los personajes están unidos por el hecho de que todos viven en el mismo lugar. La escenografía, que representa la fachada de una casa de apartamentos de las típicas de está época (los años veinte), la cual no está situada muy lejos del proscenio, sirve de fondo a la acción. Rice, en un artículo titulado "El dramaturgo como director", comenta: "me parece... bastante interesante que la crítica de la obra, casi sin excepción, puso énfasis en la importancia y... el significado del fondo enfrente del cual se proyecta" [55]. Rice dice que primero la tituló "Paisaje sin figuras" ("Landscape without figures"), porque "desde el principio, inclusive antes de que la obra fuera escrita, concebí la casa como el verdadero protagonista del drama, como una presencia que integró y dio una especie de unidad dramática a las vidas complejas y sin relación de los numerosos personajes, dándoles el "significado" que ellos pueden tener... Cada entrada y salida, cada movimiento, casi pudiéramos decir cada discurso, fue determinado por esa montaña de piedra, situada allá en el foro" [56].

Del ir y venir de los personajes surge el argumento de una historia, o quizás dos. La principal tiene su clímax cuando el marido celoso, al regresar repentinamente a su casa sin esperarlo su mujer, la encuentra sola en la casa con el cobrador de la leche, por lo que los mata a los dos. La otra historia es acerca de un muchacho judío, que quiere conquistar el mundo, y Rose Maurrant, la joven y bella hija de la pareja envuelta en el adulterio y asesinato [57]. Pero como Robert Littell dice: "La historia que nos da

---

[54] Clark, pág. 170.
[55] *Theatre Arts Monthly*, mayo de 1929, pág. 355.
[56] *Idem*.
[57] *Street Scene*, Nueva York, 1929.

el Sr. Rice no es la parte inevitable de *Street Scene*. Él podía haber elegido una variante de la misma, o una cualquiera de las diferentes historias, con el mismo resultado" [58].

Aunque la pieza tiene 43 personajes, muchos de los cuales son más o menos importantes, no resulta confusa. Una de las virtudes que los críticos señalaron fue el calibre de la caracterización, "la exactitud en la observación de pequeños, aunque vitales, detalles característicos" [59]. Aunque no son estereotipos superficiales, muchos de los personajes son de los típicos que pueden ser encontrados en Nueva York (por lo menos en aquella época): el portero sueco, el chismoso del barrio, el judío ruso y radical, el músico italiano con la mujer alemana, etc. [60].

El uso de una escenografía que parecía tener vida, y el número considerable de personajes no eran los únicos detalles especiales de la producción. Otro de ellos fue el ruido como música de fondo, representando el diario ajetreo de la vida en las calles de Nueva York. Fue utilizado continuamente como música de fondo, más alto o más bajo, según el tono que la escena requería [61].

La mayoría de los actores eran desconocidos. Algunas de las excepciones fueron Robert Kelly como el marido engañado; Beulah Bondi como la Sra. Jones, la chismosa; Horace Braham como el joven judío; Mary Servoss como Anna Maurrant, la mujer adúltera; y Leo Bulgakov, antiguo miembro del Teatro de Arte de Moscú, como el judío radical. El papel de Rose fue representado por una

---

58 Robert Littel, "Brighter Lights: Broadway in Review", en *Theatre Arts Monthly*, marzo de 1929, pág. 165.

59 Joseph Mersand, *Elmer Rice: Realist of the Drama*, en *The American Drama* 1930-1940: *Essays on Playwrights and Plays*, Nueva York, 1941, pág. 36.

60 *Street Scene*.

61 Rice, *Minority Report*, pág. 252.

actriz con muy poca experiencia, Erin O'Brien-Moore, cuyo inteligente y sensitivo enfoque del personaje recibió muchos elogios por parte de la crítica [62].

Se hicieron 601 representaciones de *Street Scene* en Nueva York. Aunque por poco tiempo, fue representada con mucho éxito en Chicago y en Londres; y las dos *road companies* que se formaron fueron también bien recibidas. La película basada en la obra, hecha por Samuel Goldwin, fue igualmente un éxito. Además, en muy corto espacio de tiempo fue traducida a diez idiomas, y producida en 19 países [63].

Ésta fue, pues, "la pieza que no tenía ninguna probabilidad de éxito" que se apoderó inesperadamente de la escena neoyorkina en los primeros días de 1929. Alexander Woolcott, en un artículo titulado "Elmer el inesperado", la describe como "la fea, perseverante, sin pretensiones, sensitiva, honesta y absorbente tragedia llamada *Street Scene*. Es una historia de amor, miedo y muerte, de gallardía y cobardía, de esperanza y de desesperanza, de crueldad y de bondad; un rigodón de vida y muerte, bailada en los escalones abrumadores, políglotas y acanelados de una casa de apartamentos neoyorkina [64]. Su importancia yace en haber mostrado las posibilidades de éxito de una obra netamente realista, construida con una serie de eventos cotidianos, con cosas y sucesos que pasan todos los días a nuestro alrededor.

---

62 *Ibid.*, págs. 247-248.
63 *Ibid.*, capítulo XIV.
64 *Colliers*, 4 de mayo de 1929, pág. 15.

O'NEILL Y "THE ICEMAN COMETH"

The Iceman Cometh, de Eugene O'Neill, fue estrenada el 9 de octubre de 1946 en el teatro Martin Beck de Nueva York, producida por el Theatre Guild (véase más sobre el Theatre Guild en el capítulo III). Debido a ser éste el primer drama de O'Neill que se estrenaba en Nueva York en doce años, y debido también a la mucha publicidad, había una gran expectación por el estreno de esta obra. La venta por adelantado de entradas alcanzó la suma de 300.000 dólares [65]. A pesar de estas circunstancias la pieza tuvo un éxito limitado y sólo se representó 156 veces [66].

Diez años más tarde se volvió a representar en Nueva York, pero esta vez con un éxito inmediato. Fue producida en teatro arena (con el público en tres lados), en el Circle-in-the-Square, dirigida por José Quintero, con la escenografía y las luces a cargo de David Hays [67]. La mayoría de los críticos estuvo de acuerdo en que la producción fue muy superior a la original, alabando en particular la actuación y la dirección. Jason Robards Jr., hizo el papel de Hickey. De acuerdo con Brooks Atkinsons su actuación fue una de las notables diferencias entre esta producción y la del Guild: "Él [Robards] clarificó la perspectiva del drama considerado en su totalidad" [68]. Otro crítico alabó a todo el elenco, diciendo que "el maravilloso elenco... se

---

[65] Tom Prideaux, *Eugene O'Neill*, en *Life*, 14 de octubre de 1946, página 102.

[66] Jordan Y. Miller, *Eugene O'Neill and the American Critic: A Summary and Biographical Checklist*, Londres, 1962.

[67] *Ibid.*

[68] *The Iceman Cometh, O'Neill and His Plays: Four Decades of Criticism*, ed. Oscar Cargill, et al., Nueva York, 1961.

mantuvo maravillosamente vivo sin tener que recurrir a excesos melodramáticos" [69]. Pero fue Quintero el que recibió los mayores aplausos: "José Quintero ha sabido captar como director el ritmo de la prosa, y ha acertado en la cuidadosa selección de las diferentes voces" [70]. "El Sr. Quintero es un director versátil que sabe cómo variar el tono de una obra por medio de cambios en el volumen y en el ritmo; él sabe cómo orquestar una obra" [71].

La acción del drama transcurre en 1912, en un cuarto interior de la taberna de Harry Hope (este nombre tiene obviamente un matiz simbólico). Los personajes, casi todos los cuales están siempre en escena, son borrachos consuetudinarios que una vez tuvieron una carrera prometedora, pero que han ido cuesta abajo en la vida, y ahora son más o menos residentes fijos de la taberna. Uno de los personajes describe esta última como; "La Taberna Sin Oportunidad. La taberna Cama-de-piedra. El café Fin-del-viaje, ¡Fondo-del-mar! ¿No notan la maravillosa calma de la atmósfera? Se debe a que es el último refugio. Nadie está aquí preocupado acerca de adónde va ahora, porque ya nadie puede ir más lejos" [72]. Cada uno de los personajes tiene sus propios sueños que lo sostienen; cada uno cree que podría volver a ser un miembro útil de la sociedad si así lo quisiera. Cada uno intenta apartarse "mañana" de la taberna y del alcohol. Estos hombres y sus sueños, su continuo hablar, al mismo tiempo que dan marco a la obra, constituyen el tema de la misma.

---

[69] Henry Hewes, *Derelictal Materialism,* en *Saturday Review,* 26 de mayo de 1956, pág. 24.

[70] Euphemia Van Rensselaer Wyatt, *Theater: The Iceman Cometh,* en *The Catholic World,* julio, 1956, pág. 310.

[71] Brooks Atkinson, *The Iceman Cometh,* véase la nota 68.

[72] Eugene O'Neill, *The Iceman Cometh,* Nueva York, 1946.

Hay tres personajes que se destacan del resto. Uno de ellos es Larry Shade, un ex-anarquista que se cree un filósofo. Mantiene una actitud de misántropo y se comporta como un hombre a quien la vida es indiferente, por lo que está listo para morir en cualquier momento.

Otro de los personajes principales es Don Parrit, a cuya madre Larry había amado en un tiempo. Él se siente muy allegado a este último, y poco a poco le cuenta la historia de su vida. Su madre, que había sido *leader* anarquista en California, ha sido arrestada recientemente y condenada a cadena perpetua; y fue su mismo hijo quien la denunció a la policía. Parrit da diversas razones por las que hizo esto. Al principio dice que no se imaginó que ella sería arrestada, pero su historia va cambiando hasta que, hacia el final del drama, admite que lo hizo porque la odiaba. Este darse cuenta de los verdaderos motivos por los cuales denunció a su madre destruye sus ilusiones, acaba con sus sueños.

El personaje principal es Hickey, un viajante. Cuando la obra comienza todos están esperándolo para empezar una fiesta, pues él siempre los entretiene con sus historias y chistes. Entre estos últimos su favorito es decir que ha dejado a su esposa en casa, acostada con "el hombre del hielo".

Pero cuando Hickey llega a la taberna se ha producido un cambio en él. Ha jurado no volver a beber y dice que quiere que todos los demás se salven también, exortándolos a que abandonen sus sueños, sus ilusiones, y a que se enfrenten con la realidad. Sólo haciendo esto último podrán encontrar paz. Entonces nos enteramos de que su mujer está muerta. El lechero en su cama es la muerte.

Hickey los convence a que abandonen la taberna y traten de hacer lo que siempre están dejando para mañana. Uno por uno se van todos, y uno por uno regresan, sabe-

dores de que sus planes eran meros sueños; de que su "mañana" era pura ilusión.

Después que se pasan un día bebiendo Hickey les cuenta la historia de su mujer. Ella era tan dulce, tan buena, tan comprensiva, que él no podía soportar el peso del perdón que continuamente le daba por sus habituales juergas e infidelidades. Y por no poder lastimarla más decidió matarla. Tuvo que hacerlo dice, porque la quería. Pero de repente descubre la verdad: la mató porque la odiaba. Se horroriza al escucharse diciendo tamaña cosa y exclama que debe haberse vuelto loco. Al oír esto los otros se sienten aliviados porque pueden olvidar sus palabras y lo que les ha hecho hacer, porque eso fue parte de su locura. Todos entonces, con excepción de Larry y Parrit, vuelven a su mundo de alcohol y de ilusiones.

Parrit había admitido odiar a su madre unos momentos antes de que Hickey expusiera la verdad sobre lo que había hecho. Larry dice que Parrit debe suicidarse y éste lo hace. La policía llega a llevarse a Hickey, mientras Larry se queda sentado deseando morir, pero sin tener el coraje necesario para quitarse la vida.

Una de las cosas que más se le critican a *The Iceman Cometh*, es su excesiva duración (dura más de cuatro horas su representación). Casi todos los críticos consideran innecesariamente larga la pieza. Según Rosamond Gilder:

> O'Neill tiene la tendencia de no tratar de seleccionar y sintetizar, de no intentar abreviar... Si [*The Iceman Cometh*] fuera más corta resaltaría más el conflicto de los tres personajes principales, que es la esencia de esta obra. Los personajes menores no tienen la suficiente importancia, ni están lo suficientemente desarrollados para que se les preste

> tanta atención. En la primera media hora todos se turnan en mostrarnos la rutina de su vida, pero nunca llegan a individualizarse completamente. El patrón reiterado de su falsa redención y su letal efecto llega a hacerse tedioso. El Sr. O'Neill parece no estimar la habilidad del público para comprender sus ideas [73].

Otro crítico dijo: "La obra es demasiado larga... La historia principal está diseñada para que tenga *suspense*, expectación, pero el *suspense* dura tanto que nos olvidamos de él. Se podrían eliminar muchos de los parlamentos de Larry, dado que él está expresando continuamente un pesimismo que no es difícil entender desde el principio" [74]. La revista *Time* califica la obra de "a menudo estática, enormemente alargada" y dijo que "carecía de la suficiente profundidad para justificar su tamaño" [75]. El crítico de *Nation* la llamó "una pieza agotadora", pero a renglón seguido sugiere que quizás O'Neill la hizo deliberadamente tan larga para que el público pudiera en cierto modo apreciar mejor el tedio de la vida de los personajes.

Otro defecto, que también se le ha achacado a otras obras de O'Neill, es el uso del lenguaje. Un crítico dijo que "Él [O'Neill] tiene una obsesión de poeta con la verdad esencial, pero no tiene ni el talento de un poeta de poca monta para expresarla bella y económicamente" [76]. John Gassner dijo que O'Neill carecía de "el suficiente control

---

[73] *Each in his Own Way: Broadway in Review*, en *Theatre Arts*, diciembre 1964, pág. 688.

[74] Eric Bentley, *Trying to Like O'Neill*, *O'Neill: A Collection of Critical Essays*, ed. John Gassner Englewood Cliffs, N. J., 1964, pág. 90.

[75] *The Theater: The Ordeal of Eugene O'Neill*, *Time*, 21 de octubre de 1946, pág. 72.

[76] Henry Hewes, *Derelictal Materialism*.

sobre las expresiones idiomáticas y dialectales" [77]. De acuerdo con Joseph Wood Krutch "usaba muchas expresiones dialectales, pero tenía tan mal oído para ellas que los buenos actores siempre mejoraban lo escrito por O'Nneill" [78].

Podemos decir que hay tantas interpretaciones de esta pieza como críticos y estudiantes que tratan de analizarla. Muchos han ido a Freud o a la Biblia en busca de lo que en el fondo quería decir O'Neill. En un artículo en *Modern Drama,* Cyrus Day señala el parecido entre *The Iceman Cometh* y el Nuevo Testamento. Él ve al hombre del hielo como la antítesis del novio bíblico, al representar este último a Cristo y la vida eterna, mientras que aquél representa la muerte. Indica además otras similitudes, tanto en lo que dicen como en lo que hacen, entre Hickey y Cristo; entre Parrit y Judas Iscariote; y entre los doce borrachos y los doce discípulos [79].

Otros críticos ven la pieza a la luz de las teorías freudianas. Tom Driver dice que la libidinosidad de Hickey representa el *Id,* mientras que su mujer representa su *superego.* Para él toda la pieza es una batalla entre el instinto de vida (Eros en la teoría freudiana) y el de la muerte (Tánatos) [80].

El éxito de *The Iceman Cometh* trajo como resultado un nuevo interés por las obras de O'Neill. En la temporada siguiente fue producido su extenso y autobiográfico drama *Long Day's Journey into Night,* también dirigido por Quin-

---

[77] *O'Neill in our Time,* en *The Theatre in Our Times,* Nueva York, 1954, página 253.

[78] *Eugene O'Neill's Claim to Greatness,* en *O'Neill and His Plays: Four Decades of Criticism,* pág. 474.

[79] *The Iceman and the Bridegroom,* en *Modern Drama,* mayo, 1958, páginas 3 y 7.

[80] *On the Late Plays of Eugene O'Neill,* en *O'Neill: A Collection of Critical Essays,* págs. 110-123.

tero, siendo también muy aclamada, tanto por el público como por los críticos [81]. Además, se volvió a poner en este año de 1957 *A Moon for the Misbegotten*, producción que, aunque tuvo éxito, no alcanzó el de *The Iceman Cometh* y *Long Day's Journey into Night*. Quizás una de las principales virtudes de estas últimas piezas haya sido que atrajeron otra vez la atención del público y de la crítica hacia O'Neill, logrando despertar nuevamente interés y admiración por quien ha sido, sin discusión, el mejor dramaturgo nacido de este lado del atlántico.

[81] Barnard Hewitt, *Theatre U.S.A.*, 1668 to 1957, Nueva York, Toronto, Londres, 1959, pág. 482.

Capítulo III

LOS PRODUCTORES

Es indiscutible que la escena norteamericana, en especial Broadway, es una de las más importantes del mundo. Podemos quizás decir, sin temor a andar muy errados, que, por lo menos en lo que respecta a la técnica, las producciones de Broadway son las más acabadas, las más pulidas del mundo. Son tan extremadamente costosas que algunas de ellas han resultado ruinosas para sus financiadores, a pesar de haber estado en cartelera por un tiempo mayor que el que se necesita para ser consideradas como de gran éxito en la mayoría de los países. Pero este proceso de perfección ha sido lento, producto de numerosos experimentos, muchos de ellos fallidos, y de muy variados esfuerzos. Entre estos han tenido gran importancia los de las figuras, producciones y grupos teatrales comprendidos en este capítulo. Sin ellos sería quizás hoy muy distinto el panorama teatral norteamericano.

DOS APORTACIONES EUROPEAS A LA ESCENA AMERICANA: "SUMURUN" Y EL "ABBEY THEATRE"

Cuando comenzaba la segunda década de este siglo había en el panorama teatral norteamericano muchos signos indicadores de que existía un movimiento de reacción contra el comercialismo extremo de la escena profesional del momento. Por este mismo tiempo se estaba produciendo en el viejo continente un movimiento de rebelión contra el teatro convencional del momento, contra las formas tradicionales de composición y de producción.

Uno de los aspectos más importantes de esta revuelta fue la negativa por parte de muchos de aceptar las técnicas en voga en aquel momento, que eran los métodos naturalistas y pictóricos de producción. La mayor parte de los hombres que estaban a la cabeza de este movimiento de reacción contra los cánones teatrales de la época eran diseñadores. Ellos fueron los que empezaron a desarrollar la tesis de que lo más importante de la producción teatral, o al menos un factor que había que tomar en cuenta muy mucho, era lo que las obras pudieran comunicar en términos sensuales y visuales. El teatro que ellos propugnaban trataba de crear un cierto *mood*, que era fundamental para montar un espectáculo artísticamente logrado por medio de una armonía perfecta entre la acción de la obra, la música y la escenografía. La acción, para ellos, más que una sucesión de momentos dramáticos que desarrollaba el argumento, era una cadena de cuadros diseñados para impresionar nuestros sentidos. Uno de estos hombres era Max Reinhardt.

La vida teatral de Reinhardt dio comienzo en 1894 cuando, a la edad de diecinueve años, abandonó el hogar

paterno en Viena para comenzar una carrera de actor en el Teatro Municipal de Salzburg, en los Alpes austríacos. Otto Brahm. del Deutsches Theater, en aquellos días la figura más importante entre los productores alemanes, lo vio actuar un día al ser invitado a presenciar una función en el Teatro Municipal de Salzburg. En ella actuaba uno de los actores favoritos del momento, pero en vez de ser impresionado por la supuesta estrella, Brahm lo fue por el novel actor, hasta tal punto que le ofreció un contrato por dos años para actuar en el Deutsches Theater. Como es natural, Reinhardt firmó el contrato, convirtiéndose por ende en uno de los miembros del elenco de Brahm. Como tal desempeñó con éxito varios papeles de viejo, que era su especialidad, tales como Foldal en *Juan Gabriel Borgman,* Baumert en *Los tejedores,* y Luke en *Los bajos fondos.* Mientras cosechaba estos éxitos, Reinhardt empezó a hacer experimentos, divirtiéndose a sí mismo y a sus amigos íntimos con unas producciones que representaba en un cabaret muy original, llamado "Schall und Rauch". Esto le dio el deseo de producir obras en una escena pequeña, de carácter íntimo.

Este deseo de Reinhardt vino a cumplirse en el Kleines Theater, el primer tablado que en realidad Max pudo llamar suyo propio. En él, así como en el del Neues Theater, en este último de 1902 a 1905, produjo cerca de cincuenta obras, representativas de numerosos países y muchas y diversas tendencias artísticas.

Pero Reinhardt siguió trabajando en el Deutsches Theater. En 1905 su perseverancia se vio premiada, pues en ese año reemplazó a Lindau, el sucesor de Brahm, como director del teatro. De esta manera en diez años había pasado de un total anonimato a ser el director del teatro más importante de Berlín.

Reinhardt creía fervientemente en que la producción teatral era el resultado del esfuerzo combinado de distintos factores reunidos todos ellos por la fuerza unificadora del director. Para él la pieza teatral ideal era el producto del trabajo en común del dramaturgo, los actores, el productor, los diseñadores y el público. A esta lista podríamos quizás añadir el auditorium en sí, del cual Reinhardt hablaba como si poseyera un alma. Recordando sus días en el Schall und Rauch y el Kleines Theater, Reinhardt arrendó una pequeña sala teatral, el Kammerspiele, para las más íntimas de sus creaciones. En ella sólo produjo obras que se beneficiarían con el pequeño tamaño del local. Las que no requerían esta atmósfera íntima fueron representadas en el teatro más grande.

Al tener a su disposición dos teatros de tamaño y características bien distintas, Reinhardt tuvo oportunidad de experimentar con obras muy diferentes y pudo también desarrollar una organización de alto calibre artístico de actores, artistas y diseñadores.

El sistema utilizado durante la estancia de Reinhardt en los dos teatros era el de repertorio. Dicho sistema sirvió de modelo en Europa para instituciones similares.

Reinhardt trabajó toda su vida por desarrollar y poner en vías de hecho sus teorías artísticas. La más importante era que la función del director era captar la atmósfera específica de la pieza y realizarla en la producción. Quizás por esto creía que el director debía tener la producción preparada totalmente antes de empezar los ensayos.

Uno de los éxitos más grandes de su carrera artística fue la producción de *Sumurun*, la cual fue muy aclamada tanto en Alemania como en Inglaterra, que fueron los países en los que Reinhardt la dirigió. Esta pieza, que es una pantomima, una combinación de gesto y música, creó

un gran revuelo al ser el primer intento de Reinhardt por crear el lenguaje del gesto. *Sumurun,* escrita por Friedrick Freska, es una historia sin palabras, derivada parcialmente de *Las noches árabes.* Es la historia de un próspero y apuesto comerciante llamado Nur-Al-Din, que está enamorado de Sumurun, la fascinante esposa del viejo jeque. Su base, pues, es la historia de los enamorados, el obstáculo que tienen que vencer para poder unirse y ser felices, y los medios para conseguir su propósito.

La producción de Reinhardt de *Sumurun* fue presentada en Nueva York el 16 de enero de 1912, pero Reinhardt no la dirigió, sino Winthrop Ames, aunque este último le dio todo el crédito, pues utilizó el mismo elenco y la misma escenografía.

La producción produjo una reacción favorable en Nueva York, como puede verse en las siguientes críticas; que, dicho sea de paso, establecen la influencia que tuvo Craig sobre Reinhardt, la cual a veces es soslayada por algunos que dan crédito a Reinhardt por ideas y conceptos que fueron expuestos por Adolphe Appia y Edward Gordon Craig. (Véase sobre esto la obra de Fuerst y Hume *Twentieth-Century Stage Decoration,* Nueva York, 1967, págs. 16-33. Véase también más sobre Craig en el capítulo I).

La producción no se parece a la de *Kismet*... y la diferencia está no sólo en la ausencia de diálogo, de lo cual uno casi no se da cuenta, sino también en los efectos escénicos. Estos últimos son absolutamente simples, con la simplicidad que Craig ha estado pregonando por años [...] Las líneas son rectas, y los colores crudos son agrupados en anchos y aplastados espacios [...] Las paredes rosadas del palacio, la escalera recta, derecha, de la tienda del

> mercarder, las ventanas azules del teatro del jorobado, son cosas que uno encuentra en libros y cuentos de hadas, pero no en el teatro. [...] En medio de todo este color y toda esta actividad uno hasta puede olvidarse de la música. Pero esta merece ser escuchada, porque explica los temperamentos y las pasiones, y describe lo que está pasando. Los motivos son repetidos por varios personajes, y ocasionalmente algunos son introducidos como efectos especiales de la acción [1].
>
> La música tiene mucho que ver con el éxito de la pieza. En una atmósfera impregnada de incienso [...] las extrañas terceras y quintas de la música oriental producen una extraña sensación de desasosiego. Uno abandona la seguridad y serenidad de la mente normal para acercarse a los extraños eventos de la pieza [2].

La producción de *Sumurun* fue, sin lugar a dudas, con su simplicidad en la escenografía y el uso que se hizo en ella de las luces y de otros elementos físicos para crear un determinado tono o atmósfera, un buen ejemplo del movimiento de reacción que se estaba adueñando de la escena europea de la época, el llamado "Teatro del Arte", que buscaba una renovación total de los medios y modos de producción, y que estaba principalmente dirigido contra el naturalismo extremo de Antoine y Cía.

Se estaba gestando por este tiempo en Europa otro movimiento teatral de importancia, que era la creación, a lo largo de toda Europa, de grupos teatrales con una orien-

---

1 *Dramatic Mirror*, LXVII, 1727, 24 de enero de 1912, pág. 6.

2 *The Theatre Magazine*, "*Sumurum*", por Gertrude Lynch, XI, 132, febrero de 1912, pág. 53-57.

tación nacional que daban sus funciones en pequeñas e íntimas salas teatrales, tales como el Intimate Theatre de Strindberg (véase el capítulo II) y el Vieux-Colombier de Copeau (véase el capítulo I). El ideal de estas salas-teatro era crear una relación íntima entre los espectadores y los actores, y representar piezas teatrales de calidad que estuvieran libres de la restrictiva influencia de la aspiración lucrativa. Uno de estos grupos fue la Compañía del Abbey Theatre, que visitó por primera vez los Estados Unidos en 1911.

El Abbey Theatre empezó sus actividades en 1902, cuando los miembros del Irish Literary Theatre se unieron con la compañía de W. G. Fay, Irish National Dramatic Company. El Irish Literary Theatre fue un experimento de tres años iniciado por W. B. Yeats y Lady Gregory, con el propósito de dar estatura y realce a la literatura dramática irlandesa.

Su empeño era mostrar que Irlanda "no era el hogar de la bufonería y del sentimiento fácil, como se la representaba generalmente, sino el hogar de un acendrado idealismo". Produjeron una obra dramática al año por tres años, pero tuvieron que importar actores extranjeros. Al final de este período experimental creyeron que había llegado el momento y la oportunidad para producir obras más a menudo, utilizando una compañía teatral propia y que fuera totalmente irlandesa. Con esa idea en mente unieron sus esfuerzos a los de los hermanos William y Gay Fay, quienes tenían el propósito de crear una escuela para actores en Irlanda. Entre los cuatro crearon un verdadero teatro nacional irlandés, con su propia escuela de dramaturgos y, una de sus principales características fue la simplicidad de estilo tanto en la actuación como en la producción en general.

En 1903 el Irish National Theatre Society fue a Londres por primera vez, siendo sus producciones bien recibidas. Esta visita les procuró la ayuda de A. E. F. Horniman, una señora inglesa que le proporcionó a la compañía un local permanente para sus funciones en Dublín. Este teatro fue más tarde conocido como el Abbey Theatre.

Los primeros años del Abbey Theatre no fueron nada tranquilos. Muchos de los mismos irlandeses se mostraban opuestos a un "teatro nacional" por razones políticas o religiosas. Algunos llegaron hasta decir que Yeats y toda su compañía eran anti-irlandeses y anti-cristianos. Los miembros de los grupos denominados Irish Nationalist y Gaelic League expresaron a menudo su descontento con el Abbey Theatre. Ellos querían que Yeats lo utilizara como órgano para diseminar propaganda nacionalista, a lo cual rehusó Yeats completamente. Además de esto, muchos irlandeses, debido a su gran apego al catolicismo, se mostraban opuestos al Abbey, ya que uno sólo de los miembros y autores del grupo era católico, y ellos creían que no había protestante que pudiera captar el verdadero espíritu de Irlanda. Algunos dignatarios de la iglesia a menudo denunciaron las obras representadas por el grupo como ofensivas a la moral.

Yeats no se dejaba influenciar por ninguna de estas opiniones. Él tenía la idea de que el verdadero espíritu de Irlanda había que encontrarlo en las leyendas y mitos de la era pre-cristiana. El teatro de Yeats era, o quería ser, céltico. Él quería cimentar su teatro en la riqueza, el romanticismo y la espiritualidad de las antiguas leyendas folklóricas [3].

---

[3] Peter Kavanagh, *The Story of the Abbey Theatre, from its Origins in 1899 to the Present*, Nueva York, 1950, pág. 8.

Por un tiempo hubo armonía en la compañía, pero ya en 1907 la discordia se había adueñado del grupo. Los hermanos Fay renunciaron en 1907 y A. E. F. Horniman retiró su subsidio en 1909. Ya por esta época, sin embargo, el grupo era lo suficientemente fuerte para seguir adelante por sí solo. *Playboy of the Western World,* la inmortal obra de Synge, que había sido chiflada en Irlanda, encontró una favorable acogida no mucho después en Londres. De ahí en adelante la compañía pasó varios años viajando y representando obras en Inglaterra e Irlanda, al mismo tiempo que daba funciones en el propio Abbey Theatre de Dublín.

En octubre de 1911 el Abbey Theatre hizo su primer viaje a los Estados Unidos. Produjeron, entre otras, *The Playboy of the Western World,* la cual fue representada primero en Boston, donde tuvo un éxito limitado. Después la representaron en Nueva York, donde las manifestaciones organizadas por la United Irish Societies hicieron notar su presencia tirando coles y patatas al escenario. A tal extremo llegó su reacción que los actores tenían que ser acompañados a su hotel por la policía después de cada función. Pero aunque ruidosos, los que protestaban la representación estaban en minoría, y, en general, podemos decir que la producción neoyorkina fue un éxito [4].

Una de las grandes contribuciones del Abbey Theatre al teatro mundial fue la creación de una escuela de dramaturgos, entre los cuales, se encontraban el mismo Yeats y John Millington Synge, Sean O'Casey, Lennox Robinson, Lady Gregory, George Russel, etc. Mucho se ha escrito acerca de esta escuela de dramaturgia que salió del seno del

---

[4] Dawson Byrne, *The Story of Ireland's National Theatre: The Abbey Theatre, Dublin,* Dublín y Cork, 1929, págs. 94-96.

Abbey Theatre. El motivo por el cual los distintos dramaturgos asociados con el Abbey son agrupados como representantes de una "escuela" parece ser principalmente el hecho de que era un teatro de esencia nacional; su principal tema era las costumbres, tradiciones, tipos, idiosincrasia, etc., de Irlanda. A excepción hecha de esta temática que los hermanaba según la opinión de muchos críticos, las obras que escribieron eran muy distintas en cuanto a estructura, tono y proyección estética. El que fijaba las condiciones para que una obra fuera aceptada por el grupo era Yeats, pero sus *standards* eran tan amplios que prácticamente cualquier pieza cabía en ellos. Lo que les exigía a los dramaturgos era el arte más puro posible, alejado o disociado totalmente del gusto popular (sin que ello quisiera decir que no aceptaba temas que fueran populares). Si el público en general, aunque fuera irlandés, no encontraba de su agrado una pieza producida por el Abbey, ello no afectaba a Yeats en lo más mínimo, e inclusive podemos decir que lo tomaba como una especie de cumplido. Él era esencialmente un aristócrata que no tenía ninguna simpatía por el gusto popular, y al que no importaban en absoluto las demandas del público.

Aunque todos estaban trabajando por el teatro nacional irlandés, componían un grupo de autores con muy distintos estilos y diferentes conceptos acerca de la dramaturgia. Yeats, que sabía mucho acerca de la historia y las leyendas de Irlanda, escribió obras acerca de los antiguos héroes celtas. Synge escribió acerca de los campesinos que trabajaban la tierra en el oeste del país. Y Sean O'Casey, considerado por algunos como el más grande de todos ellos, escribió acerca de los suburbios de Dublín. El motivo de inspiración de todos ellos, sin embargo, fue Irlanda.

Muchas de las piezas del grupo fueron escritas expresamente para el Abbey Theatre o debido al Abbey Theatre. Según Lady Gregory: "Es la existencia del Abbey Theatre la que ha creado entre nosotros dramaturgos... El Sr. Colum dice que encaminó sus pasos hacia el drama debido a nosotros, y el Sr. Fitzmaurice, el Sr. Ray y el Sr. Murray seguramente no hubieran escrito sus obras de no haber sido porque éstas tenían una buena oportunidad de ser representadas. A. E. me escribió: 'Creo que el Teatro Celta surgirá sin problemas, porque, ¿no es una cosa manifiesta que la intención de los dioses es que surja una cosa así, viéndose la manía de escribir drama que está furiosamente absorbiendo a nuestros escritores irlandeses? Yo le pregunté al Sr. Lennox Robinson que cómo había empezado y me contestó que había visto nuestra compañía en Cork, y había salido del teatro pensando nada más que en escribir un drama para que lo produjéramos" [5].

Otra de las contribuciones del Abbey Theatre a la escena del momento fue el estilo de las producciones. La técnica de la actuación que utilizaban era refrescantemente simple y libre de toda afectación. La escenografía, sencilla y discreta, se acoplaba admirablemente bien al resto de la producción. El Abbey Theatre ponía énfasis, no en la acción, sino en el encanto de la palabra hablada. Los actores eran adiestrados y entrenados de manera que utilizaran un mínimo de movimiento. Por ese motivo algunos críticos calificaban el movimiento de estatuesco. Los actores estaban subordinados a las palabras y se interponían lo menos posible entre la emoción que expresaban y el público.

---

[5] Kavanagh, pág. 37.

La recitación de las obras en verso fue hecha con un estilo original. "[Yeats] trató de desarrollar un sistema de recitar versos mediante el cual no se hacía violencia ni al sentido ni a la métrica; mediante el cual no había palabras prolongadas artificialmente, ó cambiadas en simples notas musicales, para diversificarlas de acuerdo con la intención del poeta. [...] Pero más fuerte que toda otra característica era el entusiasmo todo corazón de los actores y actrices... Estaban sostenidos por una visión, el ideal de realizar verdadera y bellamente las obras teatrales de una literatura nacional" [6].

Estas teorías de producción tuvieron el efecto deseado, como puede verse en las siguientes críticas a las funciones:

> Ellos [los actores del Abbey Theatre] mostraron el ceñudo realismo de la Escuela Irlandesa de Dramaturgia y fueron absorbentes, atrayendo la atención del público de principio a fin. La actuación de los principales miembros de la compañía tuvo como característica primordial la efectividad; y la pintura de la vida de la clase más pura de irlandeses fue uno de los rasgos que serán recordados por largo tiempo [7].

Sobre *Riders to the Sea*:

> Sin excepción, el elenco mantuvo fielmente el espíritu del drama por medio de la dignidad de la acción y la lucidez de la pronunciación. Es difícil

---

6 Anna Irene Miller, *The Independent Theatre in Europe, 1887 to the Present*, Nueva York, 1931, págs. 299-300.

7 *The Dramatic Mirror*, LXVI, 1710, 27 de septiembre de 1911, página 14.

señalar cuáles fueron los precisos medios por los cuales obtuvieron su efecto vital, debido a que todo estaba realizado con un tono apagado, discreto, directo, sin apelar a ningún recurso teatral [8].

La atmósfera que impregnan los miembros del Abbey Theatre a su producción hace que uno relegue a una importancia secundaria la pobreza de efectos escénicos. De hecho, uno se olvida de la pobre escenografía y confina su atención al examen de los actores, a la actuación. Después de estar acostumbrados al lujo que últimamente poblaba las producciones teatrales, uno se sorprende en encontrar cuán satisfactorio puede ser este arreglo escenográfico simple. La mente sólo puede ocuparse de una cosa a un tiempo, y cuando se sienta a recordar una producción, una actuación convincente y artística es mucho más imperecedera y produce más placer recordarla que una espléndida y rica escenografía [9].

Estas dos importaciones extranjeras tuvieron gran influencia en el desarrollo del arte teatral en los Estados Unidos. Tanto la presentación de las producciones que ejemplificaban las nuevas direcciones en cuanto a la producción técnica, como la de un grupo que estaba orientado nacional y artísticamente y no comercialmente tuvieron una influencia muy grande en la forjación en los Estados Unidos de teatros de arte cuya primera meta era la creación de arte y no el ganar dinero. Posiblemente si el *Sumurun* de Reinhardt y el Abbey Theatre no hubieran sido presentados en América, los grupos teatrales de que nos ocuparemos

---

[8] *Dramatic Mirror,* LXVI, 1721, 13 de diciembre de 1911, pág. 7.
[9] *Dramatic Mirror,* LXVI, 1722, 20 de diciembre de 1911, pág. 6.

en las páginas siguientes no se hubieran organizado, o al menos se hubiera demorado su formación. Y estos grupos teatrales fueron indiscutiblemente los pilares del teatro profesional de hoy, que aunque limitado prácticamente a una ciudad, puede contar anualmente entre sus producciones las mejores del teatro mundial.

EL DESARROLLO DE LAS COMPAÑÍAS PROFESIONALES EN LOS ESTADOS UNIDOS

A pesar de que las compañías profesionales de repertorio eran bien conocidas en los Estados Unidos a lo largo de todo el siglo XIX, y aunque *combines* teatrales como "el Sindicato" hicieron su aparición hacia finales del siglo, no fue hasta después de la primera Guerra Mundial cuando se pudieren observar cambios de importancia en las organizaciones de producción profesionales [10]. Su desarrollo, especialmente entre los años de 1918 a 1938, es lo que vamos a tratar de exponer.

Fue en esos años cuando se formaron grupos teatrales para representar obras que satisficieran las exigencias de los "teatros de arte". El principal objetivo de estos grupos no era el éxito económico, sino tratar de alcanzar determinadas metas artísticas o propagar ciertas ideas sociales. Consideraciones de índole comercial fueron muy a menudo relegadas a un rol secundario, aunque, también es cierto, a menudo vital.

---

10 No incluiremos organizaciones de producción que sólo funcionaban en el verano. En su lugar, debido a su importancia en el desarrollo del teatro en los Estados Unidos, serán incluidas dos organizaciones no comerciales: Washington Square Players y Provincetown Playhouse.

El Theatre Guild y la Compañía de los Dramaturgos (The Playwrights' Company). — Se debió fundamentalmente a los esfuerzos de antiguos miembros del Washington Square Players, una organización teatral de arte formada para producir piezas de calidad artística, que el Theatre Guild se estableciera. El 19 de diciembre de 1918, un grupo compuesto por ex-miembros del Washington Square Players se reunió para organizar una compañía productora teatral profesional dedicada a poner en práctica las ideas artísticas del disuelto grupo [11]. La nueva organización, sin embargo, iba a operar enteramente como una compañía profesional, por lo que dio a conocer una proclamación inicial indicando: que contrataría actores profesionales solamente; que la compañía arrendaría un teatro de tamaño sustancial (más de 500 lunetas); y que la organización sería gobernada por un comité que delegaría poderes ejecutivos y administrativos en los miembros del Guild [12]. El 15 de abril de 1919 el Theatre Guild presentó su primera obra, *Los intereses creados* de Jacinto Benavente, en el teatro Garrick. Fue representada durante cuatro semanas [13].

La siguiente producción del Guild fue la obra de John Ervine, *John Ferguson*, la cual tuvo un éxito moderado, posiblemente debido a la huelga de actores de 1919, que cerró todos los teatros de Nueva York con excepción del Garrick. *John Ferguson* fue trasladado al teatro Fulton. Ya en el otoño de 1919 la lista de subscriptores del Guild pasaba de 500 [14].

11 Walter Prichard Eaton, *The Theatre Guild*, Nueva York, 1929, páginas 30-31.

12 Lawrence Langner, *The Magic Curtain*, Nueva York, 1951, página 116.

13 Eaton, págs. 33-35.

14 *Ibid.*, págs. 36-39.

Hacia 1920 la lista había llegado a 1.300 [15], y en aquel año el Guild presentó *Heartbreak House*, de Bernard Shaw, la primera de sus numerosas producciones de las obras del famoso escritor irlandés[16]. En 1921 la representación de *Liliom*, de Ferenc Molnár, le aseguró al Guild un puesto en el teatro comercial de Nueva York [17].

En 1922 el Guild llevó a cabo un proyecto ambicioso: la producción de la obra *Back to Methusaleh*, de Shaw. La pieza fue dividida en tres partes, siendo cada una de ellas representada por una semana. El ciclo de tres semanas fue representado veinticinco veces. Después de esta producción Shaw dio al Guild la exclusiva para la producción en los Estados Unidos de todas sus piezas, comenzando con ello una larga y productiva relación (tanto para Shaw como para el Guild) [18].

En 1922 (cuando ya tenía 6.000 subscriptores), y después de cierto número de producciones de notable éxito, el consejo director del Guild emitió bonos y recaudó fondos para la construcción de un teatro, The Theatre Guild, en la calle 52 oeste, el cual abrió sus puertas al público el 15 de abril de 1925 [19]. La lista de subscriptores había llegado a 12.000 durante la temporada 1923-24. A partir de ese momento las más importantes contribuciones del Guild a la escena de aquellos años fueron: la representación de la obra de Shaw *Saint Joan* (1923); la introducción de Alfred Lunt y Lynn Fontaine como un *team* de actores en la obra de Ferenc Molnár *The Guardsman* (1924) y en la pieza de Sidney Howard, *They Knew What They*

---

15 *Ibid.*, pág. 48.
16 *Ibid.*, pág. 50.
17 *Ibid.*, págs. 52-53.
18 *Ibid.*, págs. 56-63.
19 *Ibid.*, págs. 63-67.

Wanted (1924). Estas representaciones, entre otras, dieron mucha reputación al Guild, colocándolo entre los más importantes grupos productores teatrales de los años veinte [20].

Habiendo fundado su propio teatro, el Guild trató de fundar igualmente una escuela teatral [21]; y en 1925 el *Theatre Guild Bulletin* empezó a publicarse. En 1926 se cambió el nombre de la publicación a *The Theatre Guild Quarterly*, y en 1928 a *The Theatre Guild Magazine*. Editada al principio por el director del Guild, Lawrence Langner, alcanzó una circulación de 50.000 ejemplares en dos años, al cabo de los cuales Langner contrató a Hiram Motherwell para que la editara. En 1932 fue cambiado el nombre de la revista a *State Magazine*, pasando a ser John Hanrahan su editor. Después de romper todos sus vínculos con el Guild, continuó publicándose hasta junio de 1939 (Vol. XVI, No. 11) [22].

Aunque el Guild tuvo algunos problemas financieros en su nuevo teatro, tenía 20.000 subscriptores en 1926. Un núcleo de actores fue contratado para formar una compañía permanente, con los cuales se estableció una especie de compañía de repertorio limitada. Mediante este sistema la cartelera siempre incluía dos piezas, las cuales eran alternadas semanalmente [23]. Este sistema fue utilizado hasta 1930 en que se abandonó [24].

En 1927 y 1928 la compañía de repertorio del Guild dio giras por todo el país, actuando en 32 ciudades [25]. En este año de 1928 el Guild comenzó a vender subscripciones

---

20 *Ibid.*, págs. 78-84.
21 *Ibid.*, pág. 86.
22 Langner. págs. 223-224.
23 Eaton, págs. 93-97.
24 Langner, pág. 247.
25 *Ibid.*, págs. 222-223.

por temporada en seis ciudades (además de Nueva York). En ese año ya el Guild tenía tres compañías (una en Nueva York y dos dando giras). En 1929 la cifra de subscriptores llegó a 30.500 (con una venta por adelantado de más de un millón de dólares). Y en diciembre de aquel año cuatro atracciones del Guild se representaban en Nueva York mientras siete estaban en gira por el país [26].

En la década de los 30 las producciones del Guild incluyeron obras de Bernard Shaw, Philip Barry, Eugene O'Neill, Maxwell Anderson, Robert E. Sherwood, S. N. Behrman, y otros [27]. Sin embargo, ya para 1935 el Guild empezó a sufrir los efectos de la depresión, y Langner señala que ya había sufrido por esta época serios reveses financieros [28]. Otro "setback" del Guild fue la formación, en 1938, por Maxwell Anderson, S. N. Behrman, Robert E. Sherwood, Sidney Howard y Elmer Rice, de la Compañía de Dramaturgos (The Playwrights' Company), de todos los cuales había producido piezas el Guild. La meta de estos autores era producir sus propias obras [29].

The Group Theatre. — La historia del Group Theatre está estrechamente relacionada con los problemas políticos y sociales de la época. Una de las preocupaciones fundamentales de sus fundadores era el lugar que dichos problemas debían ocupar en el drama. Dedicaron gran parte de sus esfuerzos a la representación de las obras de Clifford Odets, el único de sus dirigentes que era dramaturgo.

---

[26] Eaton, págs. 289-291.
[27] Langner, págs. 246-256.
[28] *Ibid.*, págs. 258-259, 263.
[29] *Ibid.*, pág. 268.

Los fundadores del Group Theatre eran en su mayoría miembros del Theatre Guild [30]. Eran actores y directores noveles que no estaban satisfechos con la manera en que éste funcionaba. De acuerdo con Clurman, "Ellos [el Guild] no querían decir nada en las obras, y las obras no les decían nada a ellos. Sólo les eran agradables, estaban llenas de gracia. Si eran obras trágicas eran 'arte'" [31]. A pesar de esta actitud nada amigable del nuevo grupo, el Guild aparentemente los ayudó a financiar sus actividades, incluyendo su primera producción [32].

El Group Theatre, fue organizado en 1930, siendo sus primeros directores Harold Clurman y Lee Strasberg [33]. En el verano de 1931 los miembros se retiraron a Brookfield, Connecticut, a estudiar de acuerdo con los métodos que se suponía eran basados en el sistema de Constantin Stanislavsky, el famoso director del Teatro de Arte de Moscú [34].

El nombre de "Group Theatre" le fue dado a la organización en el otoño de 1931 [35]; y su primera producción; *The House of Connolly*, de Paul Green, se estrenó en el teatro Martin Beck, el 23 de septiembre de 1931. Después de una temporada triunfal en dicho teatro la pieza fue llevada en gira por el país (aunque fue auspiciada por el Guild [36], ya en 1932 el Group Theatre estaba totalmente libre de toda conexión con dicha institución) [37].

---

30 Harold Clurman, *The Fervent Years*, Nueva York, 1950, páginas 25-26.

31 *Ibid.*, pág. 26.

32 *Idem.*

33 *Ibid.*, págs. 51-53.

34 *Ibid.*, págs. 39-45.

35 *Ibid.*, pág. 55.

36 *Ibid.*, págs. 58-59.

37 *Ibid.*, pág. 39.

Durante los años siguientes las actividades del Group Theatre siguieron el mismo patrón: en el verano iban al campo a estudiar; y el resto del año lo dedicaban a la producción profesional de obras teatrales. Aunque estas producciones incluyeron algunos fracasos, la contribución al teatro del Group Theatre fue importante, sobre todo en cuanto a la representación de dramas sociales, así como de varias obras de Clifford Odets [38].

Odets se había unido al grupo al principio como actor [39], y después del tercer verano de estudios presentó a la consideración de Clurman su primera obra, *I Got the Blues*, título que luego fue cambiado a *Awake and Sing* cuando se representó en 1937 [40]. Pero la primera pieza de Odets producida por el grupo fue *Esperando al Zurdo (Waiting for Lefty)*, estrenada en el Teatro Fourteenth Street [41]. La recepción elogiosa de la obra por la crítica ayudó a establecer a Odets como un dramaturgo de calibre. Todas sus obras iniciales fueron producidas por el Group [42].

Un número considerable de miembros del Group Theatre contribuyó más tarde al realce de la escena comercial con su labor como directores y actores. Entre ellos podemos nombrar a Stella Adler, Celic Adler, Luther Adler, Elia Kazan, Morris Carnovsky, Franchot Tone, Lee J. Cobb, Robert Lewis, Harold Clurman, Lee Strasberg, Sanford Meisner, Jules (más tarde John) Garfield, U. Eduard Bromberg, y otros. Cheryl Crawford se convirtió en uno de los productores de más renombre y algunos miembros del

---

38 *Ibid.*, págs. 77-248.
39 *Ibid.*, pág. 67.
40 *Ibid.*, págs. 127-128.
41 *Ibid.*, págs. 147-148.
42 *Ibid.*, págs. 149-260.

Grupo (incluyendo a Odets) adquirieron fama en el mundo de la cinematografía.

Crawford y Strasberg renunciaron como directores en 1937, dejando prácticamente el control de la organización en las manos de Harold Clurman [43], y, aunque el Grupo representó algunas de sus obras más importantes en sus últimos años, se fue disolviendo lentamente, hasta terminar sus actividades en 1941 [44].

Las compañías productoras de enfoque social. — En la década de los treinta se formaron numerosas organizaciones teatrales para presentar obras con temas sociales, operando muchos de ellos como compañías profesionales. En 1926 John Howard Lawson, Ida Ruth, Michael Gold, y Jasper Deeter, que eran personalidades dentro del campo de la literatura y del teatro, y que estaban interesadas en el drama social, fundaron una institución que llamaron Workers' Drama League, la cual operó hasta 1928 [45]. En 1927 Lawson, Cold, John Dos Passos, y otros organizaron el New Playwrights' Theatre, financiado por Otto Kahn, el cual presentó piezas escritas por Upton Sinclair, Gold y Lawson. Los dos grupos dedicaron sus esfuerzos a producir dramas modernos que tuvieran un mensaje social. Otra organización, el Prolet-Buehne, dio numerosas giras a partir de 1930, produciendo piezas de contenido similar, pero en alemán [46].

En 1929, bajo la dirección de John Boun y Anne Howe, el Workers' Laboratory Theatre nació de la desaparecida Workers' Drama League; y otros grupos similares funcio-

---

43 *Ibid.*, págs. 204-208.

44 *Ibid.*, pág., 281.

45 Ben Blake, *The Awakening of the American Theatre,* Nueva York, 1935, págs. 10-11.

46 *Ibid.*, págs. 15-17.

naron en Boston y Chicago. El grupo de Howe y Boun empezó a publicar una revista, *Worker's Theatre*, en 1931. Esta organización llegó a tener tal desarrollo que celebró una Conferencia y Festival en Nueva York en 1933 [47].

Otro grupo profesional, el Theatre Union, empezó a funcionar en el Teatro Fourteenth Street, bajo la dirección de Albert Maltz, George Sklar, Margaret Larkin y otros. Dos de sus producciones, *Paz en la tierra* y *Estivador*, fueron recibidas favorablemente [48].

En 1935 la League of Workers Theatre se convirtió en la New Theatre League, organizada para coordinar las actividades teatrales de los distintos grupos sindicales del país. En 1938 la League tenía 25 teatros afiliados, los cuales tenían un público de aproximadamente 5.000 personas por producción. La revista de la League afirmaba en 1935 que tenía una circulación de 18.000 números [49].

Otros dos teatros establecidos en la ciudad de Nueva York con una orientación social, según Houghton [50], fueron el Theatre Collective y el Actors Repertoire Theatre.

Un grupo sindical, el Labor State (del International Ladies Garment Workers Union, que más tarde se convirtió en el Garment Workers Union), modeló de nuevo el Teatro Princess, y en 1937 presentó la pieza de John Wexley *Acero* (*Steel*) [51]. En la temporada de 1938-39 representaron una revista musical satírica, *Pins and Needles*, con ac-

---

47 *Ibid.*, págs. 18-28.

48 *Ibid.*, págs. 34-48.

49 Norris Houghton, *Advance From Broadway*, Nueva York, 1941, páginas 272-273.

50 *Ibid.*, págs. 275-284.

51 Mordecai Gorelik, *New Theatres for Old*, Nueva York, 1940, páginas 405-406.

tores aficionados y profesionales, la cual se mantuvo en cartelera tres años [52].

Pero la inmensa mayoría de las compañías productoras de orientación social interrumpieron sus operaciones al comienzo de la II Guerra Mundial, y cuando este conflicto bélico terminó no reanudaron sus actividades.

El Teatro Federal. — El Teatro Federal (Federal Theatre), que funcionó bajo los auspicios del gobierno federal en la década de los 30, tenía una orientación francamente social. Una de las razones por las que se fundó fue que se esperaba que aliviara la falta de empleo al dar trabajo a la mayor cantidad de gente posible. Su importante contribución a la historia del drama en los Estados Unidos fue la presentación de dramas documentales, cuya meta era mostrar los problemas sociales del momento y sus posibles soluciones.

El Teatro Federal fue organizado como parte del Works Progress Administration en 1935. El día 27 de agosto de ese año Hallie Flanagan tomó posesión de su cargo de directora del proyecto [53], y en octubre se convocó una reunión para establecer el Teatro Federal como institución nacional [54]. En ella se eligieron directores para las sucursales regionales entre las más prominentes figuras del teatro profesional y *amateur* [55]. Se determinó que la naturaleza de cada organización regional fuera dejada a la discreción de sus directores [56]. También se acordó que el costo de las

---

52 *Ibid.*, págs. 288-289.
53 Hallie Flanagan, *Arena*, Nueva York, 1940, pág. 29.
54 *Ibid.*, pág. 16.
55 *Ibid.*, págs. 42-43.
56 *Ibid.*, pág. 45.

entradas no podía exceder de un dólar [57]. Durante todo el tiempo que estuvo funcionando, el proyecto publicó una revista, llamada también *Federal Theatre*, editada por Pierre Nohan [58].

El Teatro Federal creó una forma especial de drama (parcialmente debido al deseo de tratar de emplear al mayor número de personas posible), que fue El Periódico Vivo (The Living Newspaper). Estos dramas eran verdaderos documetales sobre problemas actuales de naturaleza social. Eran creados por un grupo de personas designadas al efecto, las cuales tenían a su cargo hacer todas las investigaciones, recoger la necesaria información y editar y preparar las piezas [59]. Entre las obras producidas de esta manera por el Teatro Federal, las más importantes fueron *Poder (Power)* [60] y *Una tercera parte de una nación* (*One Third of a Nation*) [61], las cuales tenían como tema respectivamente los problemas de la electricidad y de la vivienda.

Fueron varias las actividades del Teatro Federal. Bajo sus auspicios fueron presentados dramas de negros, dramas en yiddish, danzas, títeres y funciones de circo [62].

Una de sus funciones era administrar el Buró de Servicio Nacional (National Service Bureau), el cual trabajaba en estrecho contacto con las distintas unidades del Teatro Federal, y que proporcionaba libretos e información; y el Buró de Investigación y Publicación (Bureau of Research and Publication), el cual preparaba noticias para la prensa, boletines, conferencias, publicaba la Revista del Teatro

---

57 *Ibid.*, pág. 59.
58 *Ibid.*, pág. 63.
59 *Ibid.*, págs. 64-65.
60 *Ibid.*, págs. 184-185.
61 *Ibid.*, págs. 204-222.
62 *Ibid.*, págs. 74-93.

Federal (Federal Theatre Magazine), y dirigía una biblioteca [63]. El Federal Theatre también producía un programa radial [64].

El Teatro Federal se disolvió, terminando sus operaciones el 30 de junio de 1939, debido a que un comité del Congreso rehusó darle los necesarios fondos al proyecto (había rumores de infiltraciones subversivas) [65].

Compañías de Repertorio. — A partir de 1900 ha sido sumamente difícil en los Estados Unidos mantener compañías de repertorio, aunque ha habido algunos notables intentos por establecerlas.

Eva Le Gallienne: En el otoño de 1925 Eva Le Gallienne, una actriz bien conocida del momento, organizó su propia compañía para producir *El maestro de obras* y *Juan Gabriel Borgman,* de Ibsen [66]. El éxito de la aventura le dio ímpetu para formar la Compañía de Repertorio Cívico (Civic Repertory Company), la cual se dedicó a representar obras que eran usualmente ignoradas por el teatro comercial [67].

Eva Le Gallienne tenía en mente atraer a su teatro a un público con entradas modestas; el precio de las localidades oscilaba entre cincuenta centavos y uno cincuenta [68]. Alquiló el Teatro Fourteenth Street, que estaba un tanto alejado del centro del distrito teatral comercial, y que tenía una capacidad para 1.100 espectadores [69]. La Compañía de Re-

---

[63] *Ibid.*, págs. 261-267.
[64] *Ibid.*, págs. 267-269.
[65] *Ibid.*, págs. 338-362.
[66] Eva Le Gallienne, *With Quiet Heart,* Nueva York, 1953, páginas 18-19.
[67] Le Gallienne, *Civic Repertory Plays,* Nueva York, 1928, pág. XII.
[68] Le Gallienne, *At 33,* Nueva York, 1934, págs. 195-197.
[69] *Ibid.*, pág. 199.

pertorio Cívico empezó sus operaciones el 5 de octubre de 1926, con la producción de *La noche del sábado*, de Jacinto Benavente (esta es la segunda vez que una compañía productora norteamericana da comienzo a sus representaciones con una obra de Benavente. Ya hemos visto cómo la primera obra del Theatre Guild fue *Los intereses creados*), a la que siguió *Las tres hermanas*, de Chejov [70].

La compañía de Le Gallienne puso obras de Chejov, Ibsen, Goldoni y Shakespeare [71], así como obras modernas de autores norteamericanos, incluyendo *Alison's House*, la cual ganó el premio Pulitzer de 1931 [72]. Cada año cuatro o cinco producciones eran añadidas al repertorio. También estableció, como parte de las actividades de la compañía, una escuela gratuita llamada Apprentice Group.

En 1931 Eva Le Gallienne sufrió un severo accidente, por cuya razón el grupo no pudo operar durante todo un año [73]. Resumió sus actividades en 1932; pero esta temporada, la sexta, resultó ser la última, debido fundamentalmente al progresivo aumento en el costo del mantenimiento de una compañía de este tipo [74]. Fue durante esta temporada en la que la producción de Eva Le Gallienne, *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in Wonderland*), tuvo tanto éxito que fue trasladada al New Theatre Amsterdam para ser producida en el teatro comercial normal [75]. Le Gallienne estima que en este momento la compañía necesitaba un subsidio de unos 75.000 dólares anuales para poder continuar funcionando [76].

---

70 Le Gallienne, *Civic Repertory Plays*, págs. 202-203.
71 Le Gallienne, *With Quiet Heart*, pág. 20.
72 Le Gallienne, *At 33*, pág. 231.
73 Le Gallienne, *With Quiet Heart*, pág. 21.
74 Le Gallienne, *At 33*, págs. 235-237.
75 *Ibid.*, pág. 248.
76 *Ibid.*, pág. 247.

Desde el día que abrió sus puertas al público en octubre de 1925 hasta el día en que dio su última función, 10 de diciembre de 1932 (seis temporadas), la compañía del Repertorio Cívico produjo 34 obras, con un total de 1.581 funciones [77].

Durante los años 20 hubo otros intentos de establecer teatros de repertorio, como los de Richard Boleslavsky con su American Laboratory Theatre y los del Actor's Theatre. Pero a pesar de que en sus producciones siempre tenían estrellas de primera magnitud, estos dos grupos sufrieron grandes descalabros económicos.

En la época del 30 Orson Welles y John Houseman (que habían trabajado en varias producciones del Federal Theatre Project) establecieron en Nueva York el Mercury Theatre (véase más sobre el Mercury Theatre en este mismo capítulo). Este grupo presentó cinco producciones: *The Cradle Will Rock, Julius Caesar, The Shoemaker's Holiday, Heartbreak House* y un arreglo hecho por Welles de varias tragedias de Shakespeare, titulado *Five Kings*. Pero fueron producciones de repertorio de un tipo especial, dado que, aunque utilizaron los mismos actores y técnicos en distintas representaciones, no trataron de alternar éstas. Después de 1938 el Teatro Mercurio dedicó sus esfuerzos a la radio y al cine [78].

The Washington Square Players. — Los miembros iniciales del Washington Square Players eran todos individuos que aspiraban a ser productores, directores, actores, dramaturgos y diseñadores teatrales en la escena profesional [79]. Lanner dice que algunos de los primeros actores de la com-

---

[77] *Ibid.*, págs. 261-262.

[78] Roy A. Fowler, *Orson Welles*, Londres, 1946, págs. 243-251.

[79] Eaton, págs. 8-13.

pañía salieron de otra organización: el Liberal Drama Group. En 1915 la compañía arrendó el Band Box Theatre, un teatro neoyorkino, habiendo antes publicado un manifiesto en el que proclamaban que darían oportunidades de trabajo a dramaturgos, actores, y productores americanos, para juntos producir obras de mérito artístico [80]. El grupo trató de crearse una lista de subscriptores, aunque también vendían billetes en el teatro. Su primera función fue el 19 de febrero de 1915, en que presentó varias obras en un acto. Este primer esfuerzo de la compañía constituyó un gran éxito, motivo por el cual se añadió otra semana a las dos originalmente planeadas. Una segunda producción a base de piezas en un acto comenzó el 26 de marzo, seguida esa temporada por otros dos espectáculos similares [81].

La compañía reanudó sus funciones en el Band Box el cuatro de octubre de 1915 con una compañía más grande. Eaton dice que la actuación era pobre, aunque, durante esta segunda temporada la compañía tuvo entre sus miembros a algunos actores profesionales [82]. El grupo continuó produciendo piezas en un acto, tanto americanas como extranjeras, hasta que el 7 de mayo de 1916 representó su primera obra extensa: *La ciudad mágica (The Magical City)*, de Zoe Akins. Después de presentar el drama de Chejov *La gaviota*, el grupo se mudó al Teatro de la Comedia (Comedy Theatre), que era más grande que el Band Box y estaba más cerca del distrito del teatro comercial.

La mayoría de las piezas en un acto que representaron fueron principalmente traducciones de autores extranjeros, aunque en sus dos últimas temporadas su repertorio inclu-

---

80 Langner, págs. 93-95.
81 Eaton, págs. 22-24.
82 *Ibid.*, pág. 24.

yó obras de Eugene O'Neill, Susan Glaspell, y otros dramaturgos americanos.

Debido a que la aventura del Comedy Theatre no fue un éxito económico, y también porque algunos de los miembros del Washington Square Players habían entrado a servir en el ejército, su última función fue el día 13 de mayo de 1918. Produjeron, durante los cuatro años de su existencia, 68 obras, 38 de las cuales escritas por dramaturgos norteamericanos; y dieron a la escena un número considerable de actores, directores y diseñadores, que luego ganaron fama en el teatro comercial [83]. Entre ellos podemos citar a Robert Young, Katharine Cornell, Rollo Peters, José Ruben, Frank Conroy, Margaret Mower, Glenn Hunter y Robert Edmund Jones [84].

The Provincetown Players. — Según Helen Deutsch y Stella Hanau, The Provincetown Playhouse, empezó sus actividades en Provincetown, Massachusetts, en el verano de 1915 representando, en una casa particular, obras en un acto [85]. El escenario fue construido por Robert Edmund Jones y George C. Cook era el director. Esta función fue repetida en una especie de almacén, situado en los muelles, el cual fue luego llamado "Wharf Theatre" por el grupo. La meta de Cook era "dar oportunidad a dramaturgos americanos de trabajar y desarrollar sus ideas con entera libertad" [86].

En 1916 el grupo se trasladó a Nueva York, donde empezó a producir sus obras en un teatro de la calle MacDougald. En dicho teatro, utilizando un sistema de subs-

---

83 *Ibid.*, pág. 25.
84 Eaton, pág. 27.
85 *The Provincetown*, Nueva York, 1931, págs. 6-8.
86 *Ibid.*, pág. 11.

cripciones, produjo, entre 1916 y 1918, obras de dramaturgos americanos, incluyendo las primeras de Eugene O'Neill [87].

En su quinta temporada los Players se mudaron al número 133 de la calle McDougal [88], y en diciembre de 1920 produjeron su primer gran éxito, el drama expresionista de O'Neill, *Emperor Jones*. De ahí en adelante la compañía produjo un número de obras extensas, y aparentemente comenzó a abandonar su idealismo de aficionados, tendencia que Cook trató de reprimir [89]. No produjo obras en la temporada de 1922-23, y George Cook no regresó al grupo cuando reanudó sus actividades. Los directores pasaron a ser entonces Kenneth MacGowan y Robert Edmund Jones, con una compañía aumentada por varios actores profesionales [90]. En 1924 arrendaron el Greenwich Village Playhouse, para tratar de operar en dos teatros al mismo tiempo [91].

Hacia el final de 1920 la compañía tenía muchas dificultades financieras, y, bajo la dirección de Mary Eleanor Fitzgerald, que había sido secretaria del grupo, y James Light, trató de hacer una temporada en 1929 en el Garrick Theatre. Desde ese momento el consejo director del grupo empezó a tener grandes desavenencias en cuanto a la política a seguir [92]. El último espectáculo que presentó fue *Winter Bound*, de T. H. Dickinson, el 14 de diciembre de 1929 [93]. En su evaluación de la importancia de la compañía, Deutsch y Hanau dicen que sus más importantes

---

87 *Ibid.*, págs. 18-26.
88 *Ibid.*, págs. 38-39.
89 *Ibid.*, págs. 73-77.
90 *Ibid.*, págs. 96-99.
91 *Ibid.*, pág. 113.
92 *Ibid.*, págs. 174-179.
93 *Ibid.*, pág. 186.

logros fueron la oportunidad que dieron a Eugene O'Neill para presentar sus primeras obras; la representación de piezas donde no había personajes blancos; y el empleo de actores de color para los papeles de negro [94].

El período que hemos examinado se caracterizó por el resurgir, aunque generalmente no por mucho tiempo, de varios tipos de compañías productoras profesionales. La empresa de más éxito (en cuanto al tiempo que se mantuvo activa) fue indiscutiblemente el Theatre Guild.

Las compañías productoras con orientación social, las cuales concibieron sus producciones como un medio de propagar ideas sociales y políticas, estuvieron muy activas en la década de los 30, pero interrumpieron sus actividades al comienzo de la segunda guerra mundial, no reanudándolas cuando ésta se terminó.

El Group Theatre, el cual ponía énfasis tanto en ideas sociales como en que el único y mejor sistema de actuación era el basado en las teorías de Constantin Stanislavsky, alcanzó un éxito que podemos calificar de notable. Su principal contribución fue la introducción de las obras de Clifford Odets en el panorama teatral norteamericano.

El Federal Theatre Project, bajo la dirección de Hallie Flanagan, llevó a cabo, durante los años de 1935 a 1938, una extensa serie de producciones teatrales de diversos tipos de dramas, incluyendo varias obras experimentales. El proyecto funcionó nacionalmente como parte del programa del gobierno federal llamado Works Progress Administration, habiendo sido diseñado principalmente para aliviar la escasez de trabajo.

Las compañías de repertorio, durante el período, tuvieron que confrontar una serie de problemas, fundamen-

---

[94] *Ibid.*, págs. 187-188.

talmente de índole económica. Eva Le Gallienne alcanzó un éxito bastante notable con su Civic Repertory Theatre, el cual se mantuvo durante seis temporadas, de 1929 a 1935.

Hubo dos organizaciones no lucrativas de importancia que funcionaron durante este período: The Washington Square Players y The Provincetown Playhouse. La principal contribución de este último grupo fue la introducción de las obras de Eugene O'Neill. La importancia de los Washington Square Players radicó en el hecho de que el Theatre Guild, la de más éxito de las compañías teatrales norteamericanas del presente siglo, se formó principalmente con ex-miembros de este grupo.

Una cosa clara puede verse del examen del período. Al público americano le es difícil concebir un teatro subsidiado, ya sea por particulares o por el gobierno, ya sea por subscripciones o por subvención directa. Todos los esfuerzos que se hicieron en el período que hemos estudiado muestran una decisiva tendencia (en los actores como en el público) de convertir organizaciones no lucrativas en empresas comerciales; son concebidas como especies de trampolines o etapas intermedias para llegar al teatro comercial. Las obras no "triunfan" por su calidad sino por la "cantidad" de público. Y es interesante notar que al teatro comercial es al único que llaman "legitimate". Cualquier otro tipo de actividad teatral no puede, aparentemente, calificarse de legítima.

EL GENIO INDISCUTIBLE DE ORSON WELLES

Peter Noble, el biógrafo de Orson Welles, cuenta una historia acerca de él que puede servir para introducir al fa-

moso actor de múltiples talentos, así como para dar un pequeño ejemplo de su tremendo egocentrismo y de su legendario sentido del humor. Según Noble, Welles llegó a un pequeño pueblo a dar una conferencia, pero, debido a una violenta tormenta de nieve, no había mucha gente y ni siquiera había nadie que pudiera presentarlo, por lo que decidió hacerlo él mismo: "Señoras y señores", comenzó, les voy a decir algo acerca de mí. Yo produzco piezas teatrales en Broadway y también las dirijo. Yo soy un actor de teatro. Yo escribo y dirijo películas y también actúo en ellas. Yo escribo, dirijo y actúo en la radio. Yo soy un violinista y un pianista. Yo además pinto y dibujo, y publico libros. Yo soy un novelista y también un mago". Aquí hizo una pausa. "¿No es admirable", continuó, "que haya tantos yo y tan pocos ustedes?" [95].

Cierta o inventada, esta historia es típica de las muchas que circulan acerca de Orson Welles. Ha sido caracterizado por Jean Cocteau como "un gigante con cara de niño, un árbol lleno de pájaros y de sombras, un perro que se ha salido de su correa y se ha ido a dormir en una cama de flores... un vagabundo activo, un hombre sabio, una soledad rodeada de humanidad" [96]; por Michael Redgrave como "una estrella errante de incandescencia espasmódica" [97]; por varias personas como un *enfant terrible* [98]; y por él mismo como un "carácter lóbrego" [99]. De acuerdo con Alexander Woolcott, "Ahí, pero por la gracia de Dios, va Dios" [100].

---

95 Noble, *The Fabulous Orson Welles*, Londres 1959, pág. 17.
96 *Idem.*
97 *Idem.*
98 *Ibid.*, pág. 22.
99 *Ibid.*, pág. 7.
100 *Ibid.*, pág. 22.

Welles nació el 6 de mayo de 1915, en Kenosha, Wisconsin. Su padre era Richard Head Welles, un adinerado inventor, dueño de fábrica, ingeniero y hotelero. Su madre fue Beatrice Ives Welles, una conocida pianista concertista y amiga de muchos afamados artistas y músicos de la época [101].

La niñez de Orson Welles no fue nada normal. Nunca fue tratado como un niño. Le permitían quedarse levantado hasta tarde si quería, y a menudo era el huésped de honor en las brillantes fiestas de la madre. Desde muy temprano adquirió un vasto conocimiento sobre la música, el arte, el teatro, la magia y los principales hechos mundiales. Ya desde muy niño había conocido y admirado (y sido admirado por ellos) a la gente más prominente del mundo en música y en el teatro [102]. A la edad de ocho años completó un trabajo sobre "La historia universal del drama", considerado por su autor, el Dr. Bernstein, como "algo así como una obra maestra, ¡si hubiera sido escrita por alguien que tuviera veinte años más que él!" [103]. Tomaba vino continuamente desde la edad de cinco años, animado por su padre, y fumó su primer cigarro a los once. Viajó por todo el mundo, comenzando a los seis años [104].

Esta forma irregular en que se crió quizás explique, por lo menos en parte, los fantásticos talentos y la tremenda personalidad que es Orson Welles.

Cuando tenía unos diez años, Orson ingresó en la escuela Todd para varones de Woodstock, Illinois, una escuela "progresiva" [105]. Allí dirigió y actuó en muchas

---

101 *Ibid.*, pág. 25.
102 *Ibid.*, capítulo I.
103 *Ibid.*, pág. 32.
104 *Ibid.*, pág. 33.
105 *Ibid.*, pág. 38.

obras, incluyendo *Julio César,* de Shakespeare, por la que ganó un premio de la Liga del Drama de Chicago [106]. A la edad de diecisiete años se fue, con 500 dólares en el bolsillo, a una gira por Irlanda, en una carreta tirada por un burro. Después de esto hizo su debut profesional como actor en el teatro The Gate de Dublín, el 31 de octubre de 1931, haciendo el papel del Duque en la obra de Lion Feuchtwanger, *Jew Süss* (consiguió este papel diciendo que había sido una estrella en el New York Theatre Guild, mentir con habilidad no era el menor de sus talentos) [107]. Tuvo un éxito estupendo durante toda la temporada en The Gate, y también en el Teatro Abbey [108].

Luego regresó a los Estados Unidos, donde alcanzó su primer gran éxito en el papel de Mercutio en la producción de *Romeo y Julieta* hecha por Katharine Cornell en 1933. Con esta actuación estableció una reputación como actor de calibre. Durante los próximos años actuó con las principales compañías de teatro del país [109].

En 1936, conjuntamente con John Houseman, se encargó de la dirección del programa gubernamental llamado "Works Progress Administration Negro Theatre", donde dirigió su famoso *Macbeth* con un elenco formado enteramente con actores negros, producción que asombró al gobierno al tener un superávit, a pesar de que el precio máximo de las entradas era de 50 centavos [110]. Durante los siguientes años Orson trabajó con este proyecto, así como con otros proyectos teatrales patrocinados por el Gobierno

---

106 *Ibid.*, pág. 45.
107 *Ibid.*, págs. 50-521.
108 *Ibid.*, pág. 59.
109 *Ibid.*, págs. 62-68.
110 Denver Lindley, "He Has the Stage", *Collier's* 29 de enero de 1938, pág. 36.

Federal, hasta que el gobierno interrumpió las representaciones de *The Cradle Will Rock*, una sátira de la vida política americana. Durante esta época, y por algún tiempo después, Welles también participó en muchas producciones radiofónicas neoyorkinas, en las cuales su salario promedio fue unos mil dólares a la semana, cifra bastante alta para estos años [111]. (Una de sus más famosas producciones fue durante este tiempo. Nos referimos a la que tenía un supuesto narrador que interrumpió el programa para anunciar que unos marcianos habían desembarcado y estaban atacando Nueva York. Mucha gente que estaba oyendo el programa creyó a pie juntillas el anuncio y se lanzó a la calle, presa del pánico).

En 1937 Welles y Houseman decidieron formar su propio grupo teatral, el Teatro Mercurio (The Mercury Theatre), con la meta de presentar tanto obras modernas como clásicas.

Welles y Houseman escribieron un artículo en el *New York Times* explicando su propósito y ambiciones:

> Esperamos que nuestra primera obra se mantenga en cartelera por cuatro o seis semanas. Después, sin utilizar el sistema europeo de repertorio, con su perturbador e inútil cambio de programa cada noche, el Teatro Mercurio espera mantener un repertorio con las producciones de la presente temporada, sin que ello sea óbice para que se presenten en cada semana más de dos piezas distintas.
>
> Produciremos, claro está, nuevas obras; creemos que un teatro como el Mercurio debe atraer a nuevos autores en el campo de la dramaturgia y del teatro musical. A fin de propiciar esto, así como para po-

111 *Time Magazine*, 9 de mayo de 1938, pág. 30.

> der darle un público a obras nuevas, de esencia experimental, estamos organizando el Worklight Theatre, que dará funciones los domingos por la noche. En ellas se presentarán piezas dos o tres veces [...] Algunas de estas piezas serán francamente experimentales; esperamos poder incorporar otras a nuestro repertorio.
>
> Vamos a ocupar un teatro de tamaño mediano en el límite del distrito de Broadway. Con un precio máximo de dos dólares, habrá a la disposición de los concurrentes no menos de 500 buenos asientos a 50 centavos, 75 centavos y un dólar [112].

Suscribieron un contrato de arrendamiento con el Teatro La Comedia (Comedy Theatre), un teatro anticuado y abandonado hacía tiempo, al cual cambiaron el nombre por el de Mercury; y anunciaron como su primera producción una versión en traje moderno de *Julio César* [113]. Según Noble: "había una razón especial para hacerlo con ropa moderna. Dado que no podían sufragar los gastos de la escenografía, Orson decidió hacer una virtud de una necesidad" [114]. Fue producido en un escenario casi desnudo. Sólo tenía una serie de plataformas frente a los ladrillos de la pared del foro. El costo total de la producción fue solamente 6.000 dólares [115]. La propaganda fue solamente del tipo *word-of-mouth* y los actores, todos figuras desconocidas, aceptaron ser pagados de acuerdo con lo que se recaudara. Estos actores formaron el núcleo principal de la compañía, la misma que más tarde fue con Welles a Hollywood,

---

112 "Plan for a New Theatre", 29 de agosto de 1937, sec. 10, pág. 1.
113 Noble, pág. 89.
114 *Idem.*
115 *Idem.*

y estaba compuesta en su mayoría por los miembros de la compañía radiofónica de Nueva York. George Coulouris hizo el papel de Marco Antonio, Martin Gabel el de Casio, y Joseph Holland el de César. Otros actores de la compañía eran Norman Lloyd, John Hoyt, Joseph Cotten, Hiram Sherman, Polly Rowles y William Alland [116].

A pesar de su humildísimo presupuesto y de la mala localización y estado del teatro, todos los críticos teatrales de Nueva York se las arreglaron para estar presentes la noche del estreno. Al día siguiente todas las críticas estaban llenas de elogio para la producción [117]. Brooks Atkinson, del *New York Times*, dijo: "Con unas pocas luces, un escenario compuesto por unas rústicas plataformas, y un vestuario moderno, los buenos "genios" del Teatro Mercurio han convertido *Julio César* en el más excitante drama de la temporada" [118]. La revista *Time* caracterizó la producción como un "nuevo y vitalizante experimento en el drama", y describió a Welles (Bruto) como "un idealista introspectivo en un traje azul de Sarga" [119]. Robert Benchley dijo: "Hay dos maneras de representar a Shakespeare, la antigua y la de calidad —y la manera correcta es la de Welles" [120]. La producción representó no solamente la Roma antigua, sino también la situación actual mundial. El público vio en la figura de César a los modernos dictadores Hitler y Mussolini, y vio igualmente reflejada en la situación de Roma la caótica situación de la política internacional de 1937 [121].

---

116 *Ibid.*, págs. 94-95.

117 *Ibid.*, pág. 90.

118 "Mercury Theatre", 28 de noviembre de 1937, sec. 11, pág. 1.

119 "*Julius Caesar*", 22 de noviembre de 1937, pág. 43.

120 Noble, pág. 93.

121 "The Theatre: New Plays in Manhattan: *Julius Caesar*", 22 de noviembre de 1927, pág. 43.

La segunda producción del Teatro Mercurio fue la obra de Marc Blitzstein, *The Cradle Will Rock,* la "opereta de las clases trabajadoras", que dio término a la asociación de Welles con el Teatro Federal. Al principio sólo fue representada los domingos por la noche, durante las escenificaciones de *Julio César;* pero más tarde fue incorporada a las funciones normales del Teatro Mercurio. También se representó en el Teatro Windsor de Broadway [122].

La siguiente producción, que empezó el primero de enero de 1938, fue la obra de Thomas Decker, *Las vacaciones del zapatero (The Shoemaker's Holiday).* Fue dirigida por Orson Welles, pero no actuó en ella. Fue también producida con un solo escenario y sin intermedio. Fue alabada por la actuación, en especial, la de Vincent Price, George Coulouris y Joseph Cotten [123], *Time* la describió como: "Más obscena que tres burlescos, pero demasiado franca y bien actuada para ser ofensiva, *The Shoemaker's Holiday* conmovió a Broadway como un viento huracanado. A la Buena Reina Bess, nunca una mojigata, debe haberle gustado también, y se rió como un marinero" [124].

A *The Shoemaker's Holiday* siguió *Heartbreak House,* pieza que Welles consideraba como la más importante de Shaw (opinión que compartimos) [125]. Welles representó el papel del Capitán Shotover. Otros actores que formaron el elenco fueron Mady Christian, Vincent Price, George Coulouris, Erskine Sandford, y Geraldine Fitzgerald. El estado financiero del Teatro Mercurio no debió estar muy boyante por aquella época porque los términos de los derechos de

---

122 Noble, pág. 96.

123 *Ibid.*, págs. 97-98.

124 "The Theatre: Old Plays in Manhattan: *The Shoemakers' Holiday*", 10 de enero de 1938, págs. 30, 32.

125 Noble, pág. 98.

autor, que Shaw había descrito como "No demasiado irrazonables" casi no pudieron ser cubiertos por la compañía [126]. Pero Orson, que ha ganado y gastado, en cualquier período de cinco años más de lo que la mayoría de los hombres gana en toda su vida, se las arregló para mantener la vida del grupo a pesar de las terribles dificultades financieras: Aunque *Heartbreak House* no constituyó el tremendo éxito de *Julio César,* produjo suficiente dinero para mantener a flote a la compañía [127].

Heartbreak House fue la última obra de la primera temporada del Teatro Mercurio en Nueva York. *Time* caracterizó la temporada de esta manera: "El Teatro Mercurio [...] llamó primero la atención con *Julio César,* el espectáculo más excitante de la temporada, y desde ese momento continuó ocupando la primera plana de los periódicos con *The Cradle Will Rock,* que fue la forma de entretenimiento más original de la temporada; *The Shoemaker's Holiday,* el *revival* más importante de la temporada; y *Heartbreak House,* la pieza más difícil de revivir de la temporada" [128].

La primera pieza de la temporada 1938-39 fue el drama de Georg Buchner acerca de la revolución francesa, *La muerte de Danton.* El elenco incluyó a Martin Gabel como Danton y Vladimir Sokoloff como Robespierre. Welles representó el papel de Saint-Just [129]. Aunque ésta fue la producción de menos éxito del Teatro Mercurio (de acuerdo

---

[126] *The Theatre: Marvelous Boy,* en *Time Magazine,* 9 de mayo de 1938, pág. 27.

[127] Noble, pág. 99.

[128] *The Theatre: Exit Smiling,* 30 de mayo de 1938, pág. 20.

[129] *The Theatre: New Plays in Manhattan: "Danton's Death",* en *Time Magazine,* 14 de noviembre de 1938, pág. 61.

con Welles fue "un horrible fracaso" [130]), John Mason Brown, del *New York Post*, tuvo muchas frases de elogio para la dirección de Welles:

> *La muerte de Danton* es una fiesta para un técnico, un festín para el *regisseur*, un *picnic* para el individuo que tenga que demostrar su habilidad tratando de decir, por medio del manejo de los grupos, las luces y efectos especiales, lo que el libreto no dice [...] Tal parece que el interés de Welles en el libreto de Buchner se basaba en el desafío que representaba para el director. Como tal resolvió una y otra vez con brillantez nada común todos los problemas técnicos que se le presentaron. Además de eso siempre encontró una manera original, provocativa, de resolverlos [131].

La iluminación fue uno de sus logros mayores. El crítico de *Time* dijo que "el héroe de la pieza no es Danton, ni Robespierre, ni la multitud parisina, sino el electricista del Teatro Mercurio... *La muerte de Danton* se proyecta en cortas, rápidas escenas con una iluminación siniestra y con unas aún más siniestras sombras. Muchos de los efectos escénicos son intrépidos y brillantes; y, si en *Julio César*, en la temporada anterior, la vívida técnica dio estatura a una historia emocionante, en *La muerte de Danton* la técnica hace resaltar sombríamente a un pálido cuerpo de cera" [132].

---

130 Noble, pág. 102.

131 *Idem.*

132 *The Theatre: New Plays in Manhattan: "Danton's Death"*, en *Time Magazine*, 14 de noviembre de 1938, pág. 61.

La sexta producción del Teatro Mercurio fue una pieza llamada *Cinco Reyes (Five Kings)*, la cual fue adaptada por Welles, construida "juntando *Richard* II, las dos partes de *Henry IV*, *Henry V*, las tres partes de *Henry VI* y *Richard III* en un espectáculo monstruoso" [133]. Cada representación de esta pieza duraba dos noches. El siempre presente crítico de *Time* dijo que: "al eliminar las dos terceras partes de lo que Shakespeare escribió, Welles eliminó lo que era aburrido, pero mucho más importante, lo que era vital [...] *Cinco Reyes* es un vaudeville shakespeareano en el cual el sentido histórico se proyecta principalmente haciendo que los personajes envejezcan y algunos de ellos mueran" [134]. El mismo Welles representó el papel de Falstaff.

Una innovación técnica de esta producción fue un escenario dividido en doce partes que daba vueltas "como una Perezosa Susana sentada a tomar desayuno" [135]. El escenario estaba cubierto con madera enchapada, la cual, con la ayuda de las luces, parecía alegre y viva o masiva y presagiante, según el tono que la escena requiriera [136].

Cinco Reyes fue la última producción del Teatro Mercurio. Pero no por eso la compañía se disolvió, pues siguió trabajando con Welles en el Teatro Mercurio del Aire, un programa de radio semanal producido por la Columbia Broadcasting System, y posteriormente lo acompañaron a Hollywood a hacer la famosa película *Citizen Kane*, así como algunas otras [137].

---

133 Noble, pág. 103.

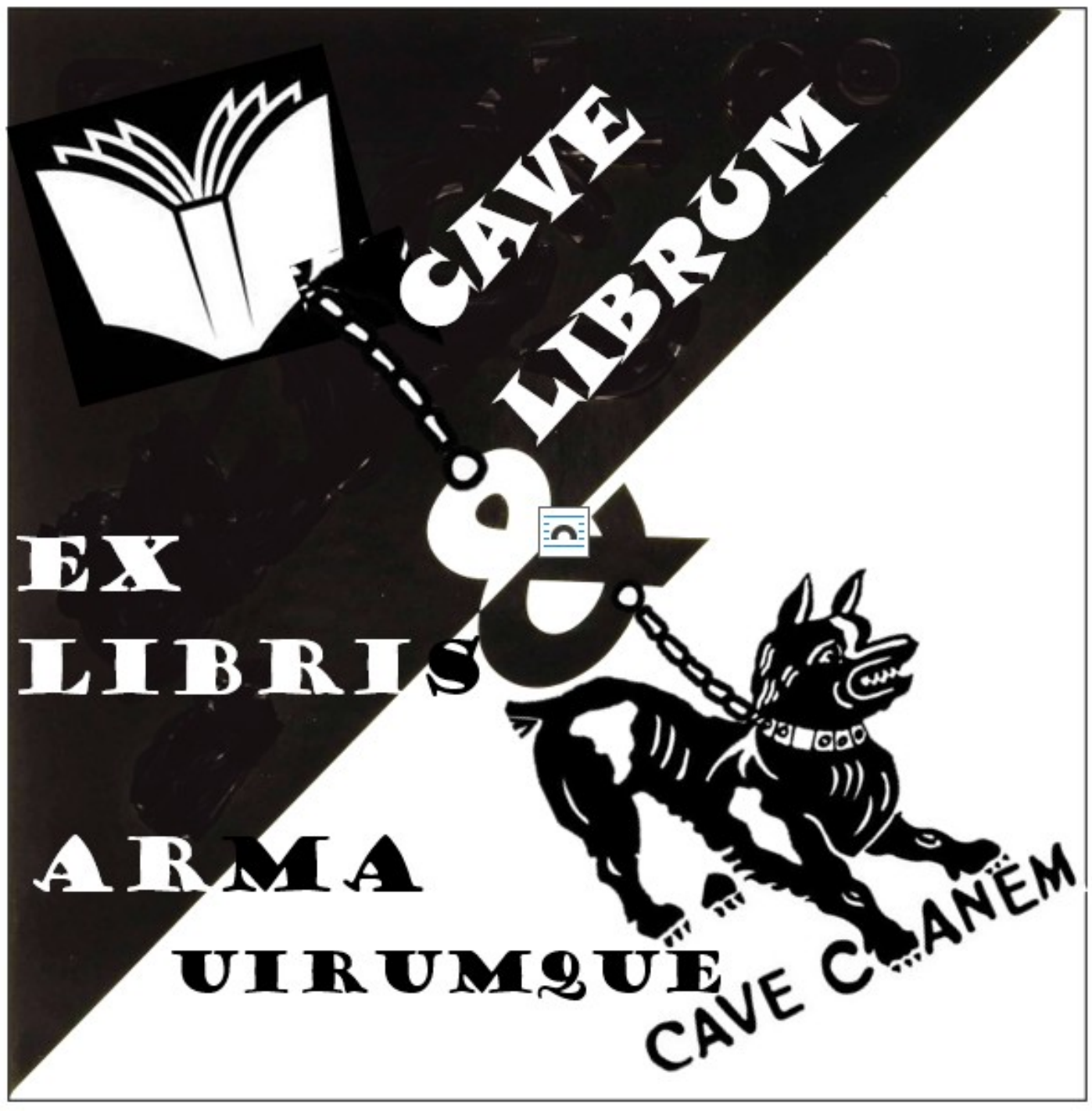
134 *The Theatre: Play on the Road: "Five Kings"*, 13 de marzo de 1939, pág. 57.

135 *Idem.*

136 Jean Rosenthal, *"Five Kings"*, en *Theatre Arts Monthly*, junio de 1939, págs. 411-413.

137 Noble, capítulos 6 y 7.

La importancia del Teatro Mercurio se basa en el hecho de que fue uno de los pocos teatros de arte tipo repertorio que pudo sobrevivir por algún tiempo en Nueva York. Y no hubiera podido seguramente sobrevivir por tanto tiempo si no hubiera sido por el genio creativo de Orson Welles, escritor, director, productor, pintor, músico y actor.



ÍNDICE GENERAL

Págs.

Palabras iniciales 9

CAPÍTULO I. — *Los teorizantes* 11
La teoría de la actuación de Edward Gordon Craic 11
Jacques Copeau y el *Vieux-Colombier* 20
Brech y el teatro "épico". El distanciamiento como técnica dramática 26

CAPÍTULO II. — *Los dramaturgos* 37
Augusto Strindberg como precursor del teatro moderno. 38
Dos dramatizaciones de Galdós: *El Abuelo* y *Doña Perfecta* 52
The Boss y *La loca de la casa* 74
Street Scene: un éxito inesperado 87
O'Neill y *The Iceman Cometh* 93

CAPÍTULO III. — *Los productores* 100
Dos aportaciones europeas a la escena americana: *Sumurum* y el "Abbey Theatre" 103
El desarrollo de las compañías profesionales en los Estados Unidos 113

The Croup Theatre, 117. — Las compañías productoras de enfoque social, 120. — El Teatro Federal, 122. — Compañías de Repertorio, 124. — The Washington Square Players, 126. — The Provincetown Players, 128.

El genio indiscutible de Orson Welles 131